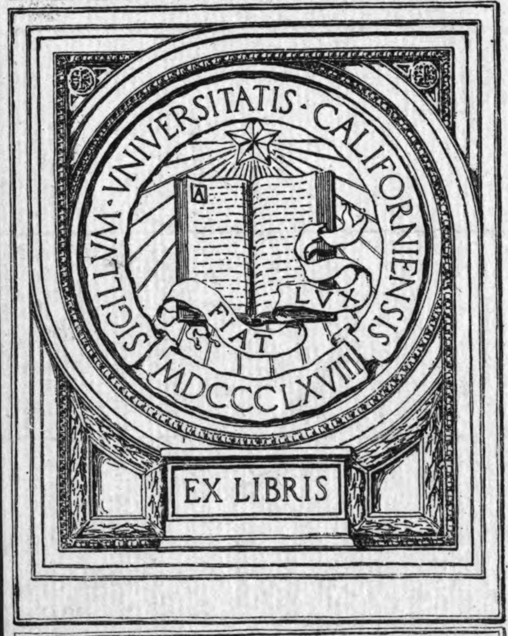

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Lange

Longfellows Wechselbeziehungen

zu der

Deutschen Literatur.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

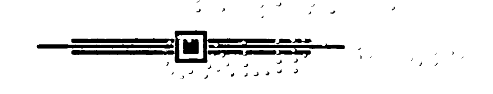


vorgelegt von

Thomas Moody Campbell

aus

Richmond, Va., in den Vereinigten Staaten.



Leipzig

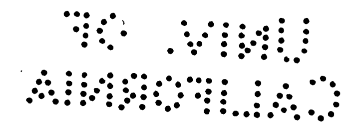
Dr. Seele & Co.

1907.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Köster und Wülker.

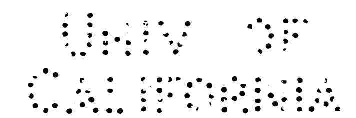
Leipzig, den 1. August 1906.

Der Procancellar.
Marx.



I. Teil.

Deutsche Elemente
in
Longfellows Werken.



Die Prosawerke.

Longfellow hat nur drei Prosadichtungen hinterlassen, die Anspruch darauf machen können, Kunstwerke zu sein: Outre-Mer, Hyperion und Kavanaugh. Wie Hyperion zeitlich in der Mitte steht, so bildet es auch den Mittelpunkt unserer Betrachtung, denn Outre-Mer fällt in die Zeit vor Beginn der wesentlichen deutschen Beeinflussung, und Kavanaugh können wir, wenigstens zum Teil, mit Hyperion zugleich berücksichtigen.

Longfellow war vom Juni 1826 bis Juli 1829 zum ersten Male in Europa. Diese drei Jahre brachte er meistens in Frankreich, Spanien und Italien zu, eine Tatsache, die es allein schon klar macht, wie überwiegend sein Interesse für die romanischen Sprachen damals gewesen ist. In Outre-Mer (1835) legt er die auf dieser Reise gewonnenen Eindrücke nieder: erst am Ende erwähnt er, daß er auch in Deutschland gewesen sei und erklärt, er wolle jetzt diesen Teil seiner Reise nicht beschreiben. Abgesehen von vereinzelten Reminiszenzen findet man in Outre-Mer nur wenig Spuren davon, daß er sich mit der deutschen Litteratur beschäftigt hatte. Bei der ersten Conception des Werkes war es überhaupt nicht seine Absicht, die deutsche Reise zu erwähnen. (I 175) Während seines ersten deutschen Aufenthaltes widmete er sich immer noch dem Studium französischer und englischer Schriftsteller. Er selbst war auch mit seinen Fortschritten in der deutschen Sprache, die er mit Recht als sehr schwer bezeichnete, nicht zufrieden; und als er zum Professor in Harvard ernannt wurde, ging er gern auf den

Vorschlag des Präsidenten, Josiah Quincy, ein, ein Jahr oder achtzehn Monate in Europa zuzubringen, um gründlichere Kenntnisse zu erwerben. (I. 206) Ein kurzer Überblick über seine Tätigkeit in der Zeit zwischen seiner Rückkehr von der ersten französischen Reise (1829) und dem Anfang der zweiten, zeigt, daß sein Hauptinteresse immer noch auf das romanische Gebiet gerichtet war. (I. S. 196, 184, 188, 190) Als er Outre-Mer schrieb, machte er Gebrauch von Material, das er schon in Zeitschriften veröffentlicht hatte; z. B. war das Kapitel über The Devotional Poetry of Spain schon 1832 in der North American Review erschienen, ebenso das Kapitel über The Trouvières in derselben Zeitschrift 1831. (Pros. Wks. I S. 14—15.) Dieses Verfahren zeigt sich auch später bei Hyperion, so daß jedes der beiden Werke als Abschluß einer geistigen Periode, als Sammelpatz gewisser geistiger Interessen des Autors betrachtet werden kann. Outre-Mer umschließt die Periode des romanischen Interesses Hyperion die des deutschen. Es ändert nichts daran, daß Longfellow an Greene (März 9. 1833) schrieb: „I am writing a book, — a kind of Sketchbook of France, Spain, Germany and Italy". (I. 196.) Der Satz. „I have trimmed my midnight lamp in a German university" (Pros. Wks. I. S. 21.) verspricht allerdings mehr, als in der Folge gegeben wird. (§)

Jedoch enthält Outre-Mer Elemente, die für die Besprechung Hyperions wichtig sind. Während die Abschnitte in seinem Vorbilde, Irvings Sketch-Book meist ohne strenge Ordnung sind, und keine planmäßige Reise durchblicken lassen, hat Lonfellow die Kapitel in Outre-Mer schematischer an einander gereiht, so daß sein Werk in manchen Parthien, und besonders gegen das Ende hin, wenig mehr als ein schön geschriebener Führer ist. Über diese Schematisirung ist Longfellow leider auch in Hyperion nicht hinausgekommen. Außerdem zeigt des Dichters Natur, wie sie sich in Outre-Mer äußert, bestimmte Verwandt-

§ siehe Anhang 1.

schaften mit der Romantik: Liebe zur Vergangenheit, Sehnsucht nach alten Schlössern u. Klöstern, eine angeborene Neigung zum Subjektivismus und endlich Verständnis für das Poetisch-Schöne im Katholicismus. (§)

Mit dieser Anlage kommt der Dichter nun, während seiner zweiten europäischen Reise, zu der eingehenden Lektüre deutscher Schriftsteller. Man kann ganz genau verfolgen, womit Longfellow sich nach Abschluß Outre-Mers bis zur Veröffentlichung Hyperions beschäftigte, wenn man die Biographie (I. 208 318) und Hyperion selbst zu Rate zieht. Mit dem Anfang des Jahres 1836 beginnt er ein systematisches Studium der deutschen Litteratur in Heidelberg. (I. 221 223). Er spricht von sich selbst, wenn er von Paul Flemming sagt:

„He buried himself in books, in old dusty books. He worked his way diligently through the ancient poetic lore of Germany into the bright and sunny land where walk the modern bards and sing.“ (Pros. Wks. II. 70.)

Zu seiner Lektüre gehören Tieck, (§§) Hoffmann, Goethe (I. S. 224), Novalis (Hyperion S. 134), Uhland, Anastasius Grün; Herder liest er auch (I. 229), und zwar muss er dessen „Stimme der Völker“ gekannt haben, denn eine Stelle in Hyperion (S. 270) ist aus dieser Sammlung übersetzt: „Woe is me, that I should gaze upon thy place and find it vacant u. s. w.“ (cf. Herder, D. Nat. Lit., Band 74, 2, Seite 38) Um es gleich vorweg zu nehmen, findet man auch später eine deutliche Spur der Einwirkung derselben Lektüre — in dem Gedicht „My Lost Youth“ (Poetical Wks III. 41) kehrt am Ende jeder Strophe der Refrain wieder:

„A boy's will is the wind's will
and the thoughts of youth are long, long thoughts.“

---

§ siehe Anhang 2.

§§ Am 13. März 1838 heißt es in seinem Tagebuch: „Read Tieck on Ar — Phantasien über die Kunst —, a pleasant, poetical, deep feeling, reverential book.“

Diese Zeilen sind aus einem lappländischen Gedicht übersetzt, das bei Herder (S. 42) zu finden ist:

„Knabenwille ist Windeswille
Jünglings-Gedanken, lange Gedanken."

Vor Allem aber hatte Longfellow Freude an der Lektüre Jean Pauls, dem Kampaner Tal (I. 226) dem Titan (III. 20) und Quintus Fixlein (I. 259), sicher auch an den anderen wichtigsten Werken, denn er hielt (1837) über Göthe und Jean Paul Vorlesungen. Es isf interessant, daß er daran gedacht hat, ein Märchenbuch, welches er das Wunderhorn zu nennen beabsichtigte, zu schreiben; er wechselte einige Briefe mit Hawthorne darüber, den er als Mitarbeiter in Anspruch nehmen wollte. Dieser Plan gelangte jedoch nie zur Ausführung (I. 291—292).

Nach diesem kurzen Vorbericht, können wir zu der Besprechung des Hyperion übergehen. Die erste Erwähnung des Romans findet sich unter dem Datum 13. September 1838, woraus wir sehen, daß der Dichter schon früher daran war:

„Looked over my notes and papers for Hyperion. Long for leisure to begin once more." (I. 307) (§) Die Grundlage der Dichtung bildet des Dichters zweite europäische Reise, die man auf Schritt und Tritt verfolgen kann. Wenn die allzu äußerliche Schematisierung in Outre-Mer einen Mangel an stofflicher Gestaltungskraft bei Longfellow ahnen läßt, so macht Hyperion als beabsichtigter Roman, der ein festes Gefüge nicht entbehren kann, diese Ahnung zur Sicherheit. Es ist keine beneidenswerte Aufgabe, sich mit Hyperion kritisch zu befassen. Während man das Werk als Reisebeschreibung nicht uninteressant finden würde, sind die Forderungen, die man an einen Roman zu stellen hat, in keiner Weise erfüllt worden: die Technik ist unzulänglich, die Charaktere gestaltlos und der Plan nur in den Vorlesungen. des Verfassers über deutsche Litteratur und in dem äußeren

§ Hyperion hat nur den Namen mit Hölderleins Roman gemeinsam.

Gang seiner zweiten Reise zu finden. Will man in diesem Werk deutsche Elemente constatieren, so ist man sehr an Äußerlichkeiten gebunden; denn von künstlerischen Grundsätzen und deren Anwendung, worin gerade der Zweck einer Untersuchung bestehen müßte, kann wenig die Rede sein. Man muß sich mit leisen Nachwirkungen und der bloßen Absicht begnügen.

Äußerliche Elemente giebt es in Fülle. Longfellow zeigt z. B. eine Vorliebe für deutsche Wendungen, und man möchte fast glauben, daß er einige davon in die englische Sprache einführen wollte, — eine ganz lobenswerte Absicht. Beispiele hierfür sind: „An angel is flying over the house" (S. 62. cf. auch Poet. Werke IV. S. 42) „Or," to use an old German saying that you can drive the hens out of the garden without trampling down the beds" S. 125) „For next to being a great poet is the power of . . . . finding one's self in him, as we Germans say" (S. 81.) „or, as the Germans more devoutly say, God's acre" (S. 137) (§) . . . whose presence now interrupted the delightful conversation he was carrying on under four eyes with Mary Ashburton (S. 181.) Ferner ist ihm die Schilderung des Treibens auf einer Studentenkneipe gut gelungen, jedoch steht es in keinem denkbaren Zusammenhange mit der Handlung des Romans oder dem Charakter des Helden. Die ersten beiden Bücher enthalten achtzehn Kapitel, von denen etwa fünf in genügend enger Beziehung zu der zu erwartenden Handlung stehen. In den andern Kapiteln treten Erzählungen herausgegriffener deutscher Legenden (Book I. Chapters 2, 4), und theoretisirende Gespräche über deutsche Litteratur, die in der Hauptsache aus des Verfassers Vorlesungen stammen, in den Vordergrund, — so diejenigen über G o e t h e u. J e a n P a u l. (I. 284). Im Kapitel 6, Book II, haben wir lange, philosophische, Ausführungen, die wie der Dichter sagt, aus F i c h t e und S c h u b e r t, „herausgelesen" sind. (§§) Die Absicht, uns über das Deutsch-

§ cf. auch das Gedicht: G o d ' s A c r e.

§§ Anhang 3.

tum interessante Berichte zu geben, liegt offen da. In den beiden letzten Büchern sieht es entschieden besser aus, — es sind wieder achtzehn Kapitel, von denen man vierzehn als Bestandteile der Handlung ansehen kann. Eines der vier übrigen Kapitel bringt eine Vorlesung über und aus Hoffmann. Der zweite Teil des Hyperion, in dem der Verlauf einer unglücklichen Liebesepisode des Helden, (§) von dem wir uns, trotz der beiden ersten Bücher, wenig Vorstellung machen können, erzählt wird, nähert sich also mehr einem Roman. Ich gruppiere die Ergebnisse meiner Untersuchung unter folgende Gesichtspunkte.

I. Hyperion als Entwicklungs-Roman.

Nach dem eben angeführten könnte diese Bezeichnung überraschen; jedoch hat Longfellow mit Hyperion einen Entwicklungs-Roman beabsichtigt. Er schreibt an Greene (1841): „I hope you will like Hyperion. It is a sincere book; showing the passage of a morbid mind into a purer and healthier state.“ (I. 391,) cf. auch I, 399). Daß man berechtigt ist, diesen „Übergang“ im Sinne von „Entwicklung“ zu nehmen, beweisen die folgenden Stellen aus Hyperion, die allerdings nur hier und da verstreut sind, ohne daß ihre Notwendigkeit wirklich durch den Charakter des Helden bedingt wäre. Mit der ermahnenden Rede (S. 26, 27), „Beware of dreams! Beware of the illusions of fancy! Beware of the solemn deceivings of thy vast desires! u. s. w.“, wird der innere Kampf des Helden angedeutet. Dann folgt ein ausführlicher Vergleich zwischen dem Wahnbild seiner Phantasie und der Alchemie — eine Warnung vor der Sehnsucht nach dem Unmöglichen. Man weiß von dieser Sehnsucht weder woher sie kommt, noch was sie will, — sie ist völlig die unbestimmte Unzufriedenheit der Helden der deutschen Romantik.

Ganz im Anfang wird Paul Flemming noch ein anderer Charakterzug beigelegt, der uns Episoden erwarten läßt, wie

---

§ Anhang 4.

wir sie in Wilhelm Meister oder Sternbald finden. Er wird mit Harald Schönhaar verglichen „the young chief, so proud of his flowing locks; he who spent his mornings among the young maidens“ . . . u. s. w. . . . „This was an amiable weakness, and it sometimes led him into mischief-Imagination was the ruining power of his mind.“ (S. 28). Der Baron sagt ausdrücklich zu Flemming: „Why, the women already call you Wilhelm Meister (S. 78) (§). Leider hat Longfellow aus dieser angedeuteten Neigung keine Konsequenzen für die Handlung seines Romanes gezogen, und es ist zwischen der oben angeführten Stelle und den Schlußworten des ersten Buches ein großer Abstand. Der Verfasser scheint diese Eigenart seines Helden ganz aus den Augen verloren zu haben, und sie steht dem Leser ebensowenig in organischem Zusammenhang mit dem Charakter, wie die Stellen, die auf einen inneren Kampf deuten, deren einige hier noch folgen mögen. Flemming sagt zu den Philosophen: „All these indefinite longings, these yearnings after an unknown somewhat, I have felt and still feel within me, but not yet their fulfilment“ (S. 101.) Oder, „Flemming driven forward by the restless spirit within him, longed once more for a change of scene, and was to start for the Tyrol and Switzerland; Alas! he never said to the passing hour Stay, for thou art but fair!, reached forward into the dark future, with unsatisfied longings and aimless desires that were never still“ (137). Weiterhin läßt Longfellow Flemming durch folgende, im Munde des Barons merkwürdig klingende Worte ermahnen: „Indeed, my friend, I wish you would take more heed of this philosophy of mine, and not waste the golden hours of youth in vain regrets for the past, and indefinite, dim longings for the future. Youth comes but once in a lifetime.“ (S. 139) . . . . . „I never knew a more restless, feverish spirit than yours. Do not think you have gained

---

§ Dieser Satz bezieht sich auf das Aussehen des Helden und hat seine Begründung in der Wirklichkeit (cf. Leben I. 256)

the mastery yet ..... Do not trust this momentery calm. There is something Faustlike in you; you would fain grasp the highest and the deepest, and reel from desire to enjoyment, and in enjoyment languish for desire.“ (140) Man ist erstaunt, diese Worte zu lesen, denn im Charakter Paul Flemmings sucht man vergebens derartige Züge; dieser geht jedoch darauf ein und antwortet: „I confess, said Flemming, there may be some truth in what you say. There are times when my soul is restless, and a voice sounds within me, like the trumpet of the archangel, and thoughts that were buried, long ago, come out of their graves. At such times my favorite occupations and pursuits no longer charm me, the quiet face of nature seems to mock me.“ S. 148 lesen wir wieder von dieser Seelenunruhe: „Tell me, my soul, why art thou restless? Why dost thou look forward to the future with such strong desire? The present is thine, — and the past; — and the future shall be!“

Endlich (S. 275 ff) wird das, was der Held durch seine Erfahrung lernen sollte, als Lehre des Romans zusammengefaßt und ausdrücklich erklärt: „Look not mournfully into the Past. It comes not back again. Wisely improve the Present. It is thine. Go forth to meet the shadowy Future, without fear, and with a manly heart.“ Diese Worte, die Longfellow bekanntlich auf einem Friedhofe in St. Gilgen fand, sind aus dem Deutschen übersetzt, und stehen am Anfang **Hyperions** als Motto, (§) und am Ende als Ergebnis. Es heißt weiter (S. 276): „And from that hour forth, he resolved that he would no longer veer with every shifting wind of circumstance, — no longer be a child's plaything in the hands of fate, which we ourselves do make or mar ..... And from that moment he was calm and strong; he was reconciled with himself .... Henceforth be mine a life of action and reality! I will work in my own sphere

§ So in der „Cambridge Edition“ (letzter Hand). In der ersten Ausgabe (1835.) stand an dieser Stelle ein Citat aus **Wilhelm Meister**.



nor wish it other than it is. This alone is health and happiness . . . . . . Why have I not made these sage reflections, this wise resolve, sooner? Can such a simple result spring from the long and intricate process of experience?“

Diese Worte, obgleich man den „process of experience“ weder „long“ noch intricate“ nennen kann, lassen keinen Zweifel übrig, daß man Hyperion als beabsichtigten Entwicklungs-Roman beurteilen muß. Damit fällt er, mit seiner, nachher näher zu bestimmenden, beschränkten Romantik, der Gattung nach, unter die Romane, die Wilhelm Meister nach sich gezogen hat. Goethe hat Longfellow zweimal über die Grenzen seiner Kraft hinausgelockt — das Resultat war einmal die Goldene Legende, das zweite Mal Hyperion, Longfellow wollte seine Erfahrungen, seine vermeintliche Entwickelung — denn in Wirklichkeit hat er keine bemerkenswerte durchgemacht — in ein Kunstwerk verweben, das zeigen sollte, wie der Held zu einer befriedigenden Philosophie des Lebens und zur Harmonie in sich selbst gelangt. Die scheinbare Leichtigkeit der Form des Wilhelm Meister, die am Ende die schwerste ist, gab Lonfellows Sehnsucht, ein großes Werk zu schaffen, neuen Antrieb, und täuschte ihn zugleich über seine Schwäche, die ihn stets daran hinderte. Wir finden also in Hyperion, wie auch später in der goldenen Legende, Übertreibung der lockeren Form, d. h. Formlosigkeit. Das Buch mußte all das Bemerkenswerte aufnehmen, was der Dichter in seinem Zettelkasten hatte. Wenn Goethe eim Gespräch über Hamlet einflicht, das sorgfältig zu dem Helden in Beziehung gebracht wird, so bringt Longfellow eines über Jean Paul, je eines über Goethe und Hoffmann, und keines von Allen hat etwas mit dem Helden oder irgend einem anderen Charakter zu thun; wenn Goethe Fragen von tiefem Interesse behandelt, stellt Longfellow lange Betrachtungen darüber an, ob es sich besser in der Stadt od. auf dem Land leben lasse. Man findet ebensoviel von Longfellow in Paul Flemming, wie von Goethe in Wilhelm Meister, sodaß er fürchtete, man würde sagen, er

habe sich zum Helden seines Romanes gemacht. (I. 339)

Der Roman hat die typischen Züge seiner Gattung, wenigstens mechanisch, aufzuweisen. Der Held, der den Verfasser vertritt, ist auf der Reise, er begegnet den verschiedensten Menschen, kommt in die verschiedensten Lagen; er hält Gespräche über Kunst und Natur, über Künstler und Kunstwerke, Selbstgespräche in denen er sich Vorwürfe macht. Wir finden auch eingeschaltete Erzählungen (§) und Gedichte; letztere sind allerdings meistens auf Übersetzungen aus dem Deutschen beschränkt; aus Notizbüchern und anderen Büchern wird vorgelesen, und es war die ursprüngliche Absicht des Verfassers, den Helden ein Tagebuch führen zu lassen (I S. 316) (§§). Hyperion ist auch, wie die meisten Romane dieser Gattung, Fragment geblieben, doch dachte Longfellow bekanntlich daran, ihn weiter zu führen.

Wenn die zu Grunde liegende Conception des Hyperion zeigt, daß Lonfellow die Lieblingsform der Romantiker wählte, so hat auch die Ausführung im Einzelnen manchen romantischen Zug aufzuweisen. Longfellow war allerdings Romantiker aber nur bedingt, denn er konnte nicht rücksichtslos genug sein und allein seinem Subjektivismus Rechnung tragen; Paul Flemming, der in Hyperion zum Träger des Romantischen in Longfellow geworden ist, hatte doch den echt unromantischen Zug, daß er regelmäßig und fleißig arbeitete.

II. Romantik und Jean Paul.

Die ganze Umgebung Hyperions ist romantisch. Dieselbe Stimmung, die Tieck z. B. in Sternbald dadurch erreichen wollte, daß er den Helden in die Zeit Dürers versetzte, wollte Longfellow erreichen, und erreichte sie z. T. dadurch, daß er die Scene nach Europa verlegte. Für amerikanische Leser, und noch mehr vor 70 Jahren, war Europa

§ Die Quellen für diese habe ich nicht finden können — sie sind übrigens mit offenkundiger Ironie erzählt.

§§ Möglicherweise zeigt diese „Absicht“ eine vorübergehende Einwirkung von Goethe's Wahlverwandtschaften: cf. I. S. 300.

dasselbe, was für europäische Leser das Mittelalter. Eine Reise nach Europa war eine Seltenheit im Vergleiche zu jetzt, die Versenkung in die Vergangenheit, die Verwirklichung eines Traumes. Daraus erklärt sich auch die Vorliebe, mit der Longfellow in Outre-Mer die alten Schlösser besuchte und beschrieb, ebenso Paul Flemmings Liebe zur Vergangenheit, seine häufige Anspielung auf Schriftsteller und geschichtliche Persönlichkeiten des Mittelalters. Der Baron sagt zu ihm (S. 139) „But it often astonishes me that, coming from that fresh green world of yours beyond the sea, you should feel so much interest in these old things; nay at times, seem so to have drunk in their spirit, as really to live in the times of old." Longfellow erstrebt geradezu eine traumhafte Stimmung, ein Gefühl des Fernseins vom wirklichen Leben. Daher die Eingangskapitel der einzelnen Bücher, „Spring", „Sommertime" u. s. w. Er schreibt (S. 146): „Under such a green, triumphal arch, o Reader, with the odor of flowers about thee, and the song of birds, shalt thou pass onward into the enchanted land, as through the Ivory Gate of dreams!" Das klingt ganz wie:

„Noch einmal sattelt mir den Hippogryphen, ihr Musen, zum Ritt ins alte romantische Land!"

Ferner S. 212 ff: „No, — the figure is not a bad one. This book does somewhat resemble a minster, in the Romanesque style, with pinnacles, and flying buttresses, and roofs," Gargoyled with grey hounds and with many lions made of fine gold, with divers sundry dragons. „You step into the shade and coolness out of the hot streets of life, a mysterious light streams through the painted glass of the marigold windows, u. s. w. . . . . I know, not how this Romanesque, and at times flamboyant, style of architecture may please the critics."

Eine der deutlichsten Spuren der Romantik in dem Roman ist die märchenhafte Erzählung, The Fountain of Oblivion worin Longfellows üppige, blumenreiche Prosa ihren Höhepunkt erreicht. Seine Sprache läßt sich hier mit den traum-

haftesten, stimmungsvollsten Stellen bei Tieck und Novalis wohl vergleichen. Die Pracht und der Rhythmus der Rede sind ganz im Tone der Romantik gehalten (S. 201).

„Suddenly, with a melancholy clang, the convent clock struck twelve. It roused the student Hieronymus from his dream, and rang in his ears, like the iron hoofs of the steeds of time. The magic hour had come, when the Divinity of the lamp most willingly revealed herself to her votary. The bronze figures seemed alive; a white cloud rose from the flame and spread itself through the chamber; the four walls dilated into magnificent cloud — vistas; a fragrance, as of wild flowers, filled the air; and a dreamy music, like distant sweet chiming bells, announced the approach of the midnight Divinity. Through his streaming tears the heartbroken student beheld her once more descending a pass in the snowy cloud - mountains, as, at evening, the dewy Hesperus comes from the bosom of the mist, and assumes his station in the sky.“

Nicht nur in der Vorliebe für das Märchen, auch in der für die Musik findet die Romantik Ausdruck im Hyperion. Longfellow beschreibt seine Empfindung beim Besuch seiner Lieblingsoper, Don Juan, in Worten, die an die Musik-Schwärmerei in den Phantasien erinnern. (cf. S. 4 dieser Abhandlung, Fußnote). Man vgl. Hyperion S. 116—117 mit Tieck S. 95, 96, 73 (Tieck und Wackenrode: D. N. L. Bd. 145.)

Longfellows Prosa ist überhaupt rhythmisch — melodisch und nähert sich auch sonst der Sprache der Poesie, z. B. durch den häufigen Gebrauch der Pronominalformen thou, thee oder des eth in der 3ten Person singularis; sein Wortschatz ist poetisch und von den gewöhnlichen etwas entfernt. Daß seine Phantasie von Jean Pauls Naturschilderungen stark angeregt wurde, ist ohne Weiteres klar aus dem, was er über Letzteren (besond. S. 36 ff.) sagt. Auch er bringt sehr häufig Naturschilderungen, wobei er all seine Kraft aufbietet, um eine gewisse Stimmung zu erwecken

(vgl. S. 16, 96, 136, 142, 153 u. s. w., u. s. w.) Hierher gehören auch die schon erwähnten Eingangskapitel, die die Stimmung des Buches andeuten. Das innige Gefühl für die Natur, das für die Deutschen überhaupt, für die Romantiker insbesondere, charakteristisch ist, zeigt sich bei Paul Flemming in reichem Maße: „When Flemming saw the innumerable runnels, sliding down the mountain side, and leaping all life and gladness, he would fain have clasped them in his arms and been their playmates, and revelled with them in their freedom and delight." (§) (vgl. Hyperion S. 154)

Drei Gespräche, die, wie schon erwähnt, Paul Flemming mit verschiedenen Menschen führt, sind sogenannte „theoretisierende" Gespräche, d. h. solche, in denen der Dichter den Reiz der Form wegwirft, und es auf den Gedankengehalt allein ankommen läßt. (§§)

Ein gutes Beispiel dafür findet sich in dem Kapitel über Jean Paul, the Only One. Flemming trifft zufällig bei Tische mit einem Fremden zusammen und sie kommen in ein Gespräch über Jean Paul. Wenn man die Verbindungen „and . . . . said Flemming," „asked Flemming," „interrupted the German" u. s. w. streicht, so hat man einen guten Aufsatz über Jean Paul. Zu diesen Gesprächen gehört auch das über das Verhältnis von Kunst zur Natur, welches hier, wegen seines Inhaltes Erwähnung verdient. (S. 173 ff). Nicht umsonst war Longfellow eine Zeitlang in dem Lande gewesen, wo man sich am meisten mit Kritik und Theorie befaßt. Die Ansichten, die er im Hyperion niederlegt, mögen seine eigenen sein, sie erinnern aber jedenfalls an Wilhelm Schlegel. Daß er auf den Gedanken kam, sich Klarheit über diese beiden Begriffe zu schaffen, ist jedoch die Hauptsache. Die Anregung dazu wird er wohl aus Schlegels Berliner Vorlesungen bekommen haben. Das Deutsche daran be-

---

§ Dieser pantheistische Zug zeigt sich auch in den kurz nach Hyperion erschienenen Voices of the night. (Siehe unt. S. 25 ff.

§§ Ich will hier keineswegs eine Definition des „theoretisierenden" Gespräches geben, sondern nur eine Seite sesselbén hervorheben.



kennt er selbst in den Worten Mary Ashburton's (S. 175): „I should have known you were just from Germany . . . . even if you had not told me so." Ich mache auf die folgenden Stellen besonders aufmerksam: Deutsche Lit. Denkm. 17, Teil I S. 103—104, S. 268; Hyperion S. 173-174. Interessant ist es, daß Longfellow, bei dieser Besprechung, sagt (S. 173): „Art is Power. That is the original meaning of the word." Er hat offenbar dabei an das Wort „Kunst" gedacht, denn das englische Wort „Art" hat eine ganz andere Bedeutung.

Besonders in einer Beziehung fällt Hyperion mit den Werken der Romantiker und Jean Pauls zusammen, nämlich in dem vorherrschenden Subjektivismus, der schon in Outre-Mer zu spüren ist, und im Hyperion zunimmt. Die sogenannten Charaktere sind meistens nur Gedanken und einander auffallend ähnliche Gedanken des Dichters. Paul Flemming, der Baron, Mary Asburton sind, geistig genommen, Longfellow selbst. Diese Subjektivität der Charaktere kann man an der objektivsten Gestalt, dem Engländer Berkley, am besten beweisen, der zwar in einzelnen Parthien plastisch dasteht, aber sehr häufig aus seiner Rolle fällt und in die Person des allumfassenden Verfassers übergeht. Wir bekommen bei der Einführung Berkleys ein gutes Bild von ihm (S. 156 ff); da steht er als ein dicker Mann, mit rotem Gesicht und einer Glatze vor uns, (that looked not unlike a crow's nest with one egg in it.) Er ist herzlich, etwas laut excentrisch — ein Mann, der sich beim Frühstück in eine Wanne kalten Wassers setzt, jedes Kind küßt, und zu jedem alten Manne „Gott segne Dich" sagt. Das sind schöne, plastische Züge. Auch wenn er Paul Flemming droht, ihn nachts als Gespenst im alten Kloster aufzusuchen, oder die herrliche Stelle (S. 207), wo er ihn folgendermaßen tröstet: „I adored, and was rejected. You are in love with certain attributes, said the lady. Damn your attributes, Madam, said I; I know nothing about attributes! ‚Sir!' said she, with dignity, 'you have been drinking.' So we parted." Und

dann wieder S. 257, wo er dem Echo zuruft, oder wenn er den Dorf-Priester mit seinem Latein verblüfft — all diese Züge machen seinen eigenen Charakter aus. Aber welch ein Abstand hiervon ist es, wenn er allerlei litterarische Citate hinwirft (S. 206.), Verse deklamiert (S. 207, 222), lang geratenen, mit Reflectionen und Anspielungen belasteten Trost versucht (S. 209), oder etwa ein litterarisches Gespräch mit Flemming über Hoffmann führt. (S. 228 ff). Berkley ist zur Hälfte Berkley und zur Hälfte Longfellow.

Aber Berkley zeigt eine engere Verwandschaft mit Jean Pauls Charakteren als nur die der Subjektivität. Bekannt sind die tragisch-humoristischen Figuren Jean Pauls, in deren Mund der Dichter geniale Abschweifungen über die verschiedensten Gegenstände legt, wie Leibgeber, Schoppe, Vult. Ich möchte in Berkley eine Nachwirkung dieser Gestalten sehen und besonders auf eine Stelle (S. 219 — 22) aufmerksam machen, die mir diese Vermutung am meisten zu bestätigen scheint. Im Einklang hiermit ist Berkleys Verhältnis zu Paul Flemming, er tröstet ihn und steht ihm barsch, treu, welterfahren und ratgebend gegenüber. In seinem eigentlichen Charakter ist er Vertreter der Weltweisheit und verspottet Flemming gutmütig wegen seiner überschwänglichen, poetischen Rede: „Aha! now you are sweeping cobwebs from the sky! Good night! Good night!“ (S. 270).

Jean Paul hat (z. B.) seinem Helden Siebenkäs Bemerkungen zuerteilt, die in einem Extrablättchen, oder sonst auf eine ziemlich unorganische Weise untergebracht werden müssen (cf. unter Anderem Kapitel 6). Eine Notiz Longfellows (5. Nov. 1838) zeigt, daß er an den gewöhnlichen Kunstgriff verschiedene Gedanken in Form eines Tagebuches zu verwerten, dachte: „And as I sat and meditated deep into the night, I resolved to suppress one entire book, namely St. Clair's Day-Book.“ (I. 316) St. Clair war der Name, den Longfellow zuerst für seinen Helden gewählt hatte. Von dem Ton dieses beabsichtigten Tagebuches können wir uns einen Begriff aus The Blank-Book of a Country Shoolmaster

(1834 veröffentlicht) machen, woraus der Dichter Stellen im Hyperion verwertet hat. (cf. I S. 16, 411 Prose Works). Später in Kavanaugh hat er solche, für sich stehende Weisheit auf eine eigenartige Weise eingeführt, die mehr an Jean Pauls Orginalität erinnert. In Kapitel XIII erzählt er, wie Mr. Churchhill in seinem Studierzimmer eine Kanzel errichtet hatte, die den Kindern zum Spielplatz (playhouse) diente, und auf deren weiße Bretter er selbst verschiedene „Meditations“ schrieb. Mit dem Inhalt dieser Sprüche wird dann das Kapitel weiter ausgefüllt.

Ich möchte auch vermuten, daß die, nicht ungeschickt eingewobene, Episode von Emma von Ilmenau auf deutsche Anregung zurückgeht. So viel bekannt ist, hat es in Longfellows Erfahrung nichts gegeben, was ihm diesen Gedanken nahe legen konnte — dann hätte er ihn auch anders ausgeführt —; man darf also eine äußerliche Anregung annehmen, und diese wird der Titan gewesen sein, den Longfellow im Winter 1835 — 36 mit Begeisterung las (III 20.) und worin zwei Verführungsszenen vorkommen, deren eindrucksvolle Darstellung wohl geeignet ist, eine dichterische Phantasie vorbildlich zu beeinflussen. Besonders die Behandlung des Ausganges der Episode erinnert an Jean Paul, doch verhüllt Longfellow seine Geschichte, wie zu erwarten ist, mehr als jener. Der Eindruck ist dem im Titan nicht zu vergleichen, weil man dort an den Charakteren mehr Anteil nimmt, aber die Stimmung ist dieselbe und auf dieselbe Weise erreicht, nämlich durch die Schilderung der Umgebung und durch die bildlichen Ausdrücke, worin beide Dichter den Fall des Weibes verhüllen. Man hört bei Longfellow, wie bei Jean Paul aus der Schilderung heraus, daß der Dichter auf etwas Unausbleibliches hinleiten will, daß er gerade das Unausbleibliche darin betont, um die Schicksalsstimmung zu erwecken, und endlich, daß er selbst die Hingebung der Frau begreiflich findet. Hier mögen die betreffenden Stellen angeführt werden:

„Plötzlich fingen im Tal die Flöten an, die der fromme Vater zu seinen Abendgebeten spielen ließ. Wie Töne auf

dem Schlachtfeld, riefen sie den Mord heran — da schmolz Linda's goldner Thron des Glücks und Lebens glühend nieder, und sie sank herab, und das weiße Brautkleid ihrer Unschuld zerrissen und zu Asche" (28 Zykel, 32 Jobelperiode. cf. weiter 87 Zykel, 20 Jobelperiode).

„The forget — me - nots looked up to heaven with their meek blue eyes, from their home in Angels meadow. Calmly stood the Mountain of All Saints in its majestic. holy stillness; the river flowed so far below that the murmur of its waters was not heard; there was not a sigh of the evening wind among the leaves, not a sound upon the earth nor in the air; and yet that night fell a star from heaven!" (Hyperion S. 136).

Eine ähnliche Episode kommt in Kavanaugh vor, deren Ende auf ähnliche Weise geschildert wird. (Prose Works II S. 398).

Man hat häufig behauptet. daß dieser oder jener Dichter ein „Lieblingsdichter" Longfellows gewesen sei. Wir dürfen aber diese Beizeichnung vorzugsweise auf einen beschränken, nämlich auf Jean Paul. Eine Anzahl Ausdrücke in den Tagebüchern und Hyperion, denen „as Jean Paul says" angehängt wird, bezeugen die große Vorliebè, die Longfellow für den genialen Deutschen hatte. Longfellow besaß nicht im Entferntesten die philosophische Kraft oder die Originalität Jean Pauls. Der Unterschied zwischen Beiden ist so groß er ist schon allein darin frappant genug, daß Langfellow äußerst leichte, Jean Paul äußerst schwere Lektüre ist — daß man sich fast scheut, eine Beeinflussung Longfellows von dieser Seite zu behaupten. Diese Empfindung wird noch gesteigert, wenn man von der Lektüre Longfellows zu der Lektüre Jean Pauls übergeht. Macht man es jedoch umgekehrt und liest unter dem unmittelbaren Eindruck des Hesperus oder meinetwegen des Titan den Hyperion, so stößt man immer wieder auf Stellen, die, aller Wahrscheinlichkeit nach, direkt unter dem Eindruck eben dieser Lektüre entstanden sind. Ich gebe im Folgenden typische Beispiele

solcher Stellen, die mir aufgefallen sind, betone aber im Voraus, daß ich nie auf eine „Reminiscenz“, nie auf einen wörtlichen Anklang, sondern nur auf die Inhalts- oder Formverwandschaft hinweise.

Wenn Longfellow vor dem Problem der Charakterzeichnng stand, wählte er im Hyperion stets den nächsten, aber unkünstlerischsten Weg, den des Charaktergemäldes. Jean Paul hat dies Mittel zugleich mit anderen angewandt, und beiden Dichtern ist gewisse Bildlichkeit im Ausdruck gemeinsam (vergl. den Eingang des Titan). Erst nach dem wir vernommen haben, welchen Eindruck Albano auf Andere macht, fährt Jean Paul fort:

„Die jugendliche, warme Gestalt wurde durch den Ernst eines, nur in die Zukunft vertieften Auges, und eines männlich-festgeschlossenen Mundes, und die trotzige Entschlossenheit junger, frischer Kräfte noch mehr veredelt; er schien noch ein Brennspiegel im Mondlicht, oder ein dunkler Edelstein von zu vieler Farbe zu sein, den die Welt, wie andere Juwelen, erst durch Hohlschleifen lichtet und bessert.“

Longfellow beschreibt nur — Aussehen wie Charakter:

Imagination was the ruling power of his mind. His thoughts were twin born; the thought itself, and its figurative semblance in the outer world. Thus, through the quiet, still waters of his soul each image floated double, swan and shadow. „(S. 28) . . . . . .“ But by the power of imagination, in him, the bearded goat was changed to a bright Capricornus; no longer an animal on earth, but a constellation in heaven . . . . . the beauty of his character, like that of a precious opal, was owing to a defect in its organization.“

Oder man vergleiche Titan (D. U. S. 132, S. 9), wo es von Albanos Vater heißt, er zieht „als ein Strom mit eigenen Wellen durchs Weltmeer,“ mit der Einführung des Philosophen (Hyperion S. 98), dessen Leben fließt, „like the Nile, without a tributary stream, and making fertile only a single strip in the desert.“ (Weitere Beispiele: Hyperion, S. 81, 93, 157, 163, etc.: fast stets bei Einfühung einer neuen Person).

Mit dieser Ähnlichkeit der bildlichen Charakterzeichnung ist die Vorliebe beider Dichter, das menschliche Leben überhaupt durch Gleichnisse zu erklären, nahe verwandt. Die Metapher dagegen, die das Leben ohne Weiteres bildlich ausdrückt, ist ungleich häufiger bei Jean Paul anzutreffen. (§) Hier kommt es auf die Menge der Fälle an: ich gebe einige Beispiele, die zugleich eine andere Verwandschaft belegen, das Heranziehen von allerlei Citaten aus den verschiedensten Qellen. Ich setze diese Eigentümlichkeiten bei Jean Paul als bekannt voraus, da sie bei ihm geradezu Manier sind und lasse die Stellen aus Hyperion ohne Weiteres folgen.

S. 31: „Or perhaps she was thinking of that nun, of whom Saint Gregory says, in his Dialogues, that having greedily eaten a lettuce in a garden without making the sign of the cross, she found herself soon after possessed with a devil.“ (cf. weiter S. 54, 58, 65).

S. 143: „Besides which, some of us have a perpetual motion in our wooden heads, as Wodenblock had in his wooden leg.“

S. 186: . , ... „as glow — worms, which shimmer with such a spiritual light in the shadows of evening, when brought in where the candles are lfighted, are found to be only worms, like so many others.“

S. 196: „The power of magic in the middle ages created monsters who followed the unhappy magician everywhere. The power of love in all ages creates angels, who likewise follow the happy or unhappy lover, even in his dreams.“

S. 219: „They meet there only their own dull and pedantic thoughts, as the old grammarian Brunetto Latini met in the plain of Roncesvolles a poor student riding on a boy mule.“

---

§ You are startled at the boldness and beauty of his figures, and illustrations, which are scattered everywhere with a reckless prodigality! multitudinous like the blossoms of early summer, and as fragrant and beautiful. (Longfellow über Jean Paul — Hyperion S. 37).

S. 253: „ But she survived to become a mother, as, in oaks, immediately after fecundation, the male flower fades and falls, while the female continues and ripens into perfect fruit.“ Ibid: „And in her heart she said, as the Mexicans say to their newborn offspring“ usw.

S. 283: „And all his wounds began to bleed afresh, like those of a murdered man when the murderer approaches.“

S. 284: „His heart was like the altar of the Israelites of old; and, though drenched with tears, as with rain, it was kindled at once by the holy fire from heaven!“

Außer solchen kurzen Gleichnissen gibt es ausgedehnte in Menge bei beiden Dichtern, die durch den hervorgerufenen Eindruck einander ähnlich sind. Ich kann hier nur auf einige Stellen hinweisen: Siebenkäs, Kap. 9, D. N. L. 131, 2, S. 37; vergl. damit Hyperion S. 29. Weiter Hyperion S. 65—66, 81; und Hyperion 217 mit Kampaner Thal S. 6[illegible]. (Sämtliche Werke, Berlin 1871, Bd. 13).

Die oben erwähnte gemeinsame Neigung beider Dichter, Beispiele oder Vergleiche aus allen möglichen Quellen herzunehmen, zeigt sich außerdem bei Beiden häufig da, wo man solche Zutaten lieber entbehren möchte: z. B. sagt Rognairol, wenn er die höchste Glut der Liebe fühlt (D. N. L. 133, S. 373; 128 Zikel, 32 Jobelperiode): „Caligula wollte seine Cäsoria foltern lassen, um von ihr zu erfahren, warum er sie so liebe — ich wäre das auch imstand.“ Bei Longfellow leidet Paul Flemming in solchen geschichtlichen Hinweisen (cf. S. 206): Hoffman says, in one of his notebooks -- sogar die Stelle ist angegeben! - that on the eleventh of March, at half past eight o'clock precisely, he was an ass That is what I was this morning -- “ usw. S. 208: Berkley tröstet, „If the cucumber is bitter, throw it away, as the philosopher Marcus Antoninus says, in his Meditations.“ Vollkommen disharmonisch wirkt es, wenn Flemming sagt: „I love this woman with a deep and lasting affection. I shall never cease to love her. This may be madness in me; but so it is. Alas and alas! Paracelsus of old wasted his life in

trying to discover its elixir, which after all, turned out to be alcohol, and instead of being made immortal upon earth, he died drunk on the floor of a tavern. The like happens to many of us. We waste our best years . . . . ." etc. (S. 208). Kein Liebhaber redet so. Longfellow selbst hat dies empfunden, aber leider nur verteidigt, anstatt es zu ändern. (cf. S. 222, 223).

Ich habe schon auf Longfellows Subjektivismus aufmerksam gemacht. und gezeigt, wie dieser sich in den Charakteren äußert, aber auch auf andere Weise gibt er sich kund, – in den Eigenreden des Verfassers, der sich gewisse Stellen zu Abschweifungen nimmt. Diese, die bei Jean Paul „Extrablätter" heißen, sind bei Longfellow in der Hauptsache die einleitenden Kapitel zu den verschiedenen Books. Besonders auffallend in dieser Beziehung ist Chapter I, Book IV. Da zeigt sich aber auch zwischen beiden Dichtern ein Unterschied: Longfellow sagt ausdrücklich, daß er einen „Romance" schreibt, worunter er eine fingierte Geschichte versteht, Jean Paul zeigt sich dagegen als Berichterstatter einer wirklichen, noch in der Entwickelung begriffenen Geschichte, deren Ende er selbst noch nicht absehen kann. Nicht nur an besonderen Stellen redet Longfellow in die Handlung ein, sondern er wendet sich immer wieder direkt an den Leser, der ihn nie aus den Augen verliert. (Man vergl. folgende Stellen: S. 18, 28, 41, 42, 43 ff, 59, 63, 70, 31, 30, 150, 160, 190, 194, 197, 218 usw. usw.) Der Inhalt dieser Reden ist bei Longfellow meistens, wie bei seinem Vorbilde, Beobachtung menschlicher Natur und moralische Aufmunterung. Longfellow hatte den Wunsch, ja das Bedürfnis, den Menschen zu helfen; er nahm das Leben sehr ernst und hat gerade Jean Pauls Menschenliebe hoch geschätzt. Er sagt von ihm (Hyperion S. 36.) „The avowed object of all his literary labors was to raise up again the down - sunken faith in God, Virtue, and Immortality." Demselben Zweck hat Longfellow im Hyperion dienen wollen. Finden wir da, wie etwa im Hesperus, häufig Kirchhofszenen und Gedanken, so

fehlt auch nicht deren Ergänzung, der Glaube an Gott und Unsterblichkeit. (S. 18, 248 ff, 94, 273 — 274). Besonders, spricht Flemming in Jean Pauls Ton, wenn er sagt (S. 233):

„When I take the history of one poor heart that has sinned and suffered, and represent to myself the struggles and temptations it has passed, — the brief pulsations of joy the feverish inquietude of hope and fear, the tears of regret, the feebleness of purpose . . , . . health gone, happiness gone -- even hope, that stays longest with us, gone, — I have little heart for aught else than thankfulness that it is not so with me, and would fain leave the erring soul of my fellow man with Him from whose hands it came." S. 224. „Oh, if we had spiritual organs, to see and hear things now invisible and inaudible to us, we should behold the whole air filled with the departing souls of that vast multitude which every moment dies."

Jedem Leser Jean Pauls muß dessen Stileigentümlichkeit, ja Manier, auffallen, viel mit frappanten Zusätzen und überraschenden Wendungen zu arbeiten, die er meistens mit „nämlich" einführt. Liest man viel von ihm nach einander, verfällt man selbst fast unbewußt in diese Art zu schreiben. Eine ganze Menge derartiger Stellen sind im Hyperion nachzuweisen (§). Man vergleiche z. B. folgende:

„But they heard him not. They were all asleep in their narrow pews, namely, in their beds and in their graves." (S. 251.)

„. . . . . . in accents which, like the wild echo of the Lurley Felsen, came first from one side of the river and then from the other — that is to say, in words alternately French and German." (S. 30)

„On alighting at the London Hotel, the Baron found — not his sister, but only a letter from her . ," etc. (S. 130).

I long to say grace over a fresh egg, and eat salt with my worst enemies; namely, the cockneys at the hotel." (S. 166.)

---

§ Diese Eigentümlichkeit fällt erst im Hyperion auf und ist in Kavanaugh zum großen Teil verschwunden.

„I had a friend who is now no more. He was taken away in the bloom of life, by a very rapid — widow.“ (S. 220) (cf. weiter 60, etc. etc.)

Die Erwähnung des Mannes, der sechs Instrumente auf einmal spielte, (Hyperion S. 45) bietet wohl nur eine zufällige Übereinstimmung mit Siebenkäs, Anfang des Kap. 5.

Dieselbe Verwandtschaft, die man zwischen Longfellow und Jean Paul im Hyperion findet, zeigt sich z. T. auch in dem 1849 erschienenen Kavanaugh. (Prose Works II.) Die häufige Anwendung von Gleichnissen und geschichtlichen Hinweisen hatte sich bei Longfellow zu einer bleibenden Stileigentümlichkeit ausgeprägt. (S. 292, 293, 294, 307, 311, 318, 322, 324, 329, 332, 333, 340, 346, 376, 413 u. a. m.) Kirchhofsgedanken, Beobachtung der menschlichen Natur, eingeworfene Ausrufe finden sich auch da. (308, 307, 295) Das Bedürfnis moralisch zu wirken, drückt sich in der ernsten Polemik aus. (cf. XIX) Für die Kleinmalerei, zu der überhaupt seine Natur neigte, (§) kann Lonfellow für Kavanaugh wohl z. T. ein Vorbild bei Jean Paul, etwa in Fixlein oder Siebenkäs gefunden haben. Außerdem giebt es in der kleinen Erzählung Stellen, die in ihrer Zartheit deutlich an den Deutschen erinnern; z. B. S. 295: „His wife turned towards him with looks of love in her joyous blue eyes; and in the serene expression of her face he read the Divine beatitude, „Blessed are the pure in heart.“ Damit in Übereinstimmung ist Longfellows Ausspruch, die amerikanischen Dichter könnten viel von der Zartheit der deutschen Dichtung lernen, (Prose Works II S. 369), sowie die Stelle, die er aus Fixlein (I S. 259) anführt. Kavanaugh jedoch „eine direkte Nachahmung“ Jean Pauls zu nennen, scheint mir nicht berechtigt (cf. Kratz II, 22). Für die Hauptidee, das Leben eines Schulmeisters zu schildern, könnte der Dichter neue

§ Vgl. u. A. Village Blacksmith, The Children of the Lord's Supper (aus Tegnér übersetzt,) Evangeline und vor Allem Miles Standish.



Anregung bei Jean Paul bekommen haben, man wird aber gut tun, sie, in der Hauptsache, auf den früheren Plan, The Blank Book of a Country Schoolmaster, zurückzuführen. (1834 cf. Prose Works I. 411) Kavanaugh, das wegen der darin ausgedrückten Gedanken des Dichters über eine „nationale Litteratur“ besonders interessiert, ist in eine kaum verdiente Vergessenheit geraten.

Ich wende mich nun zur Besprechung von Longfellows poetischen Werken.

Die Poetischen Werke.

I. Die kleineren Gedichte. (§)

Bei der Besprechung der Gedichte kann ich nicht hoffen der Vollständigkeit nahe zu kommen, denn ich konnte an dieser Stelle den Weg, der mir zur Betrachtung der Gedichte am geeignetsten erscheint, nur z. T. verfolgen. Die später hineinspielenden Wechselbeziehungen zwischen Longfellow und der deutschen Litteratur, wohin in erster Linie die interessante Frage nach Longfellows Verhältnis zu Freiligrath gehört, ließen es ratsam erscheinen, erst im II. Teile der vorliegenden Abhandlung darauf einzugehen. Dort hoffe ich auch manche, mir nicht unbewußte Lücke der jetzigen Untersuchung. die durch Longfellows ausgedehnte Kenntnis der deutschen Litteratur außerordentlich erschwert wurde, noch ausfüllen zu können.

Um Longfellows poetisches Schaffen richtig zu beurteilen muß man von seinen Jugendgedichten ausgehen, von denen er selbst sieben in The Voices of the Night aufgenommen hat. (Poet. Wks I S. 34 ff). Man findet aber in dem Anhang zu demselben Band noch 18 Gedichte aus seiner Jugendzeit, die gerettet worden sind. Diese fallen alle in die Jahre

---

§ siehe Anhang 5.

1820—27 also zwischen sein vierzehntes und einundzwanzigstes Lebensjahr, und sind etwa folgenden Inhaltes:

1.) Reine Naturschilderung.

2.) Elegisch betrachtende Naturschilderung mit moralischer Anwendung.

3.) Einige Liebesgedichte, in denen allerdings auch die reine Naturschilderung einen wesentlichen Teil ausmacht.

4.) Etwa acht Gedichte, mehr im balladenmäßigen Ton gehalten.

Typisch ist das kleine Gedicht Song, (Poet. Wks. I 303) das schon eine Form, die Longfellow später sehr bevorzugt hat, zeigt, und die man am ausgeprägtesten in The Beleagured City erkennen kann. (Poet. Wks. I S. 30) Das Gedicht zerfällt nämlich in zwei Teile, deren einer eine Schilderung oder Erzählung bringt, der zweite eine parallele Anwendung auf menschliches Leben.

Diese Jugendgedichte stehen fast alle unter dem Einfluß Bryants; besonders gilt das von den Naturschilderungen, in denen genaue Untersuchung ähnliche Anschauung, ähnliche Sätze und wörtliche Anklänge ergiebt. Vor allen hat Bryants Thanatopsis (1817) auf den jungen Longfellow gewirkt. (vgl. Autumn, Band I S. 37, Poetical Works) Der junge Dichter preist die Natur, im Gegensatz zu den Menschen, als ruhig und beruhigend, wie vor ihm Bryant. Trotz dieser Nachahmung findet man aber ein deutliches Streben nach selbstständiger Beobachtung und Schilderung. Die, auch bei seinem Vorbilde anzutreffende Neigung zur Reflexion, ist Longfellow geblieben, denn sie war in seiner Natur begründet. Die reine Naturschilderung und die elegische betrachtende Schilderung in Bryants Art hat er dagegen in den kleineren Gedichten nachher ganz aufgegeben. Liebesgedichte sind bei ihm auch später äußerst selten zu finden. Das Balladenmäßige, worin, zum großen Teil, seine Stärke lag, hat sich bei ihm in der Folge aufs Schönste ausgereift.

Die zehn Jahre von 1827—37 brachten für Longfellow keine eigenen Gedichte. Seine ganze poetische Tätigkeit war, mit Ausnahme eines Gelegenheitsgedichtes, auf Uebersetzungen, teilweise aus den romanischen Sprachen, hauptsächlich aus dem Spanischen, teilweise aus den germanischen, beschränkt. Er plante nur Prosawerke und schrieb (28. März, 1829) an seine Schwester, daß seine poetische Karriere vorbei sei. In diese zehn Jahre, die meistens eine Zeit des Empfangens waren, fielen die beiden ersten Reisen nach Europa, und in dieser Zeit schrieb er Outre-Mer, und sammelte das Material für den Hyperion. Plötzlich im Jahre 1838 wachte Longfellows poetische Muse wieder auf, sodaß er im folgenden Jahre, einige Monate nach Erscheinen des Hyperion, seinen ersten Band Gedichte, Voices of the Night, veröffentlichen konnte.

Von dieser Sammlung kommen für uns acht Gedichte, außer dem Prelude und dem L'envoi, in Betracht. Mit einem Male findet der Dichter neue Töne, deren er sich wohl bewußt ist. Er nimmt ausdrücklich Abschied von seiner früheren Naturschilderung, und wendet sich direkt an die Herzen der Menschen (cf. Prelude: Band I S. 18, Poet, Wks.). Von nun an bringt er keine Naturbeschreibung mehr, die nur Selbstzweck ist, sie wird stets in Beziehung zu menschlichem Gefühl gebracht. (§) Wenn man das bedenkt, so gewinnen die etwas lang ausgesponnenen Gespräche in Hyperion über die Vorzüge des ländlichen und des städtischen Lebens ihren richtigen Sinn. Auch am Ende des Hyperion wird darauf hingedeutet, daß der Dichter sich der Tätigkeit und Teilnahme am menschlichen Leben mit Mut und Energie, Kraft und Handeln widmen will. Er will die Vergangenheit ruhen lassen, nicht um die Zukunft sorgen, und nur in der Gegenwart tätig sein. Dies ist auch gerade der neue Ton in den Voices; sieben der Gedichte sind moralisierend und dabei meistens poetisch. Die Grundidee, den Menschen nach

---

§ Dies gilt nur von den kleineren Gedichten nicht von Evangeline u. a.

Möglichkeit helfen zu wollen, ist Longfellow von Anfang an eigen gewesen, und wir haben in den „Voices" nur die naturgemäße Entwickelung der moralisierenden Anhänge einiger Jugendgedichte, - was dort nebenbei lief, ist hier Hauptsache geworden. In der Gesamtstimmung ist weder deutsche noch sonst fremde Beeinflussung anzunehmen, sondern nur Erfahrung. Man kann auch die mehr als 50 Übersetzungen, deren elf aus dem Deutschen sind, daraufhin ansehen, ohne diese Überzeugung aufgeben zu müssen. Es ändert auch weiter nichts daran, daß die Voices eine Übersetzung aus Salis-Seewis brachten, und das dieser Gedichte geschrieben hat, die stark an Longfellows Art erinnern. (cf. Abendwehmut S. 256, Lied, zu singen bei einer Wasserfahrt S. 307, D. N. L. Band 41, 2.)

Jedoch giebt es Einiges in den Voices, was an deutsche Dichtung erinnert. Derselbe pantheistische Zug, der im Hyperion Paul Flemming, d. h. Longfellow, beseelt, geht auch durch das Gedicht Flowers (Poet. Wks. Band I, S. 28.)

And the Poet, faithful and far—seeing,
Sees, alike in stars and flowers, a part
Of the selfsame, universal being
Which is throbbing in his brain and heart.

Which is throbbing in his brain and heart. In den Jugendgedichten findet man persönliches Verhältnis zur Natur am deutlichsten in The Spirit of Poetry (Band I, 42. Poetical Wks.), worin der Geist der Poesie jede Naturerscheinung begleitet, es aber noch nicht so klar ausgesprochen wird, daß das „universal being" sich in allen Naturerscheinungen ausdrückt, Das kann also wohl als ein neuer und wahrscheinlich deutscher Ton in des Dichters Poesie gelten.

Vielleicht die innigste Berührung mit deutscher Dichtung hat Longfellows ungleich berühmtestes Gedicht „A Psalm of Life." (§) Das Gedicht wurde am 26. Juli 1838 ge-

---

§ Anhang 6.

schrieben, und der Dichter sagte davon (I. 301): „I kept it some time in Ms. unwilling to show it to any one, it being a voice from my inmost heart at a time when I was rallying from depression. Was von der ganzen Sammlung gesagt wurde, gilt also im Besonderen von diesem Gedicht. Die Stimmung ist ganz dieselbe wie am Ende Hyperions und wird teilweise in den Worten ausgedrüekt, die Longfellow dort aus dem Deutschen übersetzt hat. (vgl. die 6. Strophe). Er hat den Psalm zuerst seinen Studenten am Ende eines Vortrages über Goethe vorgelesen, was schon von anderer Seite des öfteren erwähnt worden ist. Goethes rastloser Tätigkeit zollte er die höchste Bewunderung: „Only think of his life; his youth of passion, alternately aspiring and desponding, stormy, impetuous, headlong; his romantic manhood in which passion assumes the form of strength; assiduous, careful. toiling without haste, without rest.“ (Hyperion S. 121). Er liebte es, sich, außer mit einem zur That anregenden Ausspruch Dantes, auch noch durch die Worte:

„Was heute nicht geschieht, ist morgen nicht getan“ anzuspornen, und schrieb sie am 11. September 1838, in sein Tagebuch. Bemerkenswert ist es, daß er in demselben Herbst, in dem er den Psalm schrieb und das Material für Hyperion sichtete, über Goethe las; der Roman sowie das Gedicht haben die Grundidee der Anregung zur Tat.

Der, dem Gedichte The Reaper and the Flowers, (Poet. Wks. I, 22) zu Grunde liegende Gedanke ist wieder Longfellows Eigentum und einer, der im Hyperion wiederholt vorkommt. Seine Auffassung des Todes war die eines freundlichen Engels; man vergl. Hyperion 248—49, wo sogar Anklänge an das eben erwähnte Gedicht zu finden sind, was zeigt, wie viel er sich in jener Zeit, im Gedanken an seine verstorbene Frau, mit diesem Problem beschäftigt hat. Im Hyperion S. 273—274, weisen Worte darauf hin, daß Longfellow an das katholische Kirchenlied dachte, und gegen diese trübe Auffassung eintreten wollte: „Strange, that,

in later days. this angel of God . . . . should have been transformed into a monstrous and terrific thing . . . . such is . . . . the Reaper, whose name is Death.“ Das Gedicht The Reaper and the Flowers entspricht derselben Stimmung und entstand in dem Winter, während er am Hyperion arbeitete. Es beginnt mit einer Übertragung der Worte: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod.“ Ferner erinnert die 5. Strophe,

„They shall all bloom in fields of light,
Transplanted by my care.“

an

Werd' ich nur verletzet
So werd ich versetzet
In den himmlischen Garten.

Aber gerade an dieser Stelle kommt die verschiedene Auffaussung des Todes zur Geltung, denn Longfellow läßt den Tod selbst den Trost geben.

Der Chronologie nach muß man zunächst die Gedichte untersuchen, die den Titel Ballads and other Poems führen, und die am Ende des Jahres 1841, also etwa zwei Jahre nach den Voices, in einem Band veröffentlicht wurden. Das Neuste und Wichtigste in diesem Band waren The Skeleton in Armor und The Wreck of the Hesperus, die mit zu dem Besten gehören, was der Dichter überhaupt geschaffen. Mit einem Schlage zeigt er sich Meister einer wirklich erstaunlichen Balladentechnik, worin man eine natürliche Entfaltung des Erzählertalentes, das sich in seinen Jugendgedichten kundgiebt, zu erblicken hat. Eine einfache Begebenheit kleinen Umfanges, in Prosa oder in Gedichtform zu erzählen, ist Longfellows Stärke gewesen. Überblickt man sein Schaffen bis 1841, so findet man eine beträchtliche Anzahl Gedichte, die, wenn nicht gerade Balladen, doch erzählende oder balladenmäßige sind. Auch in seinen Übersetzungen findet sich manche Ballade, und man kann sein wachsendes Interesse an derartigen Stoffen für eigene Gedichte mit Hilfe seines Tagebuches genau verfolgen. (vgl. I,

S. 297, 348, 353, 356, 376, 378; außerdem Poet. Wks. I, S. 49 ff.) Aus diesen Stellen wird es klar, daß The Skeleton in Armor vielmehr den nordischen, als den deutschen Ton erstrebt. Longfellow hat ausdrücklich gesagt, er glaube, es sei ihm gelungen, dem Ganzen „a northern air“ zu geben. Das Versmaß hat er wahrscheinlich von Drayton's Battle of Agincourt, woraus er schon im Outre-Mer eine Strophe anführt (S. 171). Trotzdem dieses großartige Gedicht, dem ganzen Stoff und Ton nach, nicht nach Deutschland hinweist, läßt sich doch die Anschauung im Eingang in Parallele zu der am Ende einer Uhland'schen Ballade ziehen, die Longfellow kurz vorher übersetzt hatte. (cf. Band I, S. 55 mif Band II, S. 271, Poetical Wks.) Am Ende des Schwarzen Ritters heißt es:

„Spake the grim Guest,
From his hollow, cavernous breast —

In The Skeleton in Armor:

„Speak! speak! thou fearful guest!
Who, with thy hollow breast,
Still in rude armor drest —

Die andere Ballade dieser Sammlung, die chronologisch früher fällt, ist ganz amerikanisch. Ein wirkliches Ereignis liegt zu Grunde (I S. 348). Der Capitain und seine Tochter sind eine schöne, naheliegende Erfindung des Dichters, während die anschaulichen Schilderungen direkt auf Beobachtung beruhen. Die Technik deutet stellenweise auf den Erlkönig hin, an den die Wechselrede zwischen Vater und Tochter auffallend erinnert. (§)

Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Longfellow viel durch die Übersetzungen aus Uhland und durch das Studium von dessen Balladen für seine eigene Technik genommen hat: er zeigt im Allgemeinen eine ähnliche Darstellungsweise, nämlich Abwechselung zwischen reiner Erzählung und direkter Rede.

---

§ Vgl. auch Kratz, der die betreffende Stelle erwähnt hat.

Die Gedichte, die Longfellow der auf seiner dritten Reise nach Europa (1842) empfangenen Anregung verdankt (§) werde ich hier übergehen, denn ich kann dem, was schon von anderer Seite über sie gesagt worden ist, nichts Neues hinzufügen. (§§) Typisch für diese Gruppe ist Nürnberg, das schon zu sehr mit dunklen Hinweisen auf fremde Kultur und Sage (in diesem Falle deutsche) belastet ist, und auf des Dichters Verfahren in vielen seiner späteren Dichtungen hindeutet. In derselben Sammlung erschien das Gedicht Walter von der Vogelweide, von dem R. Sprenger (Zeitschrift für den d. Unterricht 7, S. 275 ff) behauptet hat — allerdings ohne jeden Grund — daß es die Übersetzung eines Gedichtes von Justinus Kerner sei. Diese Ansicht hat Schanzenbach in derselben Zeitschrift (7, 681 ff) mit Rücksicht auf die Chronologie, auf Kerners eigenes Geständnis und die Kennzeichen einer Übersetzung, vollständig widerlegt. Übrigens ist zu betonen, daß Longfellow in seinen Übertragungen aus fremden Sprachen sehr genau und gewissenhaft verfuhr. Walter von der Vogelweide müßte aber nach der einen oder anderen Seite hin betrachtet, als eine sehr nachlässige Übersetzung, oder mindestens sehr freie Übertragung betrachtet werden, — was mit Longfellows Art nicht in Einklang zu bringen wäre. (§§§)

Die Gedichte nach der dritten europäischen Reise lassen sich für mein Tema nicht zweckmäßig gruppieren und versprechen überhaupt geringe Ergebnisse. Einiges möchte ich, wie schon erwähnt, für eine spätere Arbeit vorbehalten, und beschränke mich hier auf die wichtigsten Fragen. Jedoch bevor ich zur Besprechung des Building of the Ship übergehe, möchte ich ein kleines Gedicht Longfellows, daß

---

§ „Belfry of Bruges etc." 1846

§§ cf. u. a, Kratx II.

§§§ Interessant ist eine Vermutung von Hatfield in seiner Ausgabe von Wilhelm Müllers Gedichten (D. Lit. Denkm. d. 18. u. 19. Jahrhunderts, 137, Berlin 1906,) daß, „merry song" anstatt „weary song" als Übersetzung für „Jubelgesang" zu lesen ist (S. 457).

mir ganz unter deutschem Einfluß entstanden zu sein scheint, nicht unerwähnt lassen. Ich meine Afternoon in February (Poet. Wbs. I, S. 223), ein kleines düsteres Stimmungsbild, ganz deutsch empfunden, in Ton- und Farbengebung etwa an Uhlands Winterreise erinnernd. Es steht in Longfellows Werken fast einzig in seiner Art da, und hebt sich deutlich von den übrigen Gedichten ab, die fast alle hoffnungsvoll oder moralisierend ausklingen.

The Building of the Ship erschien in The Seaside and the Fireside 1850. Für diese Dichtung ist eine Anregung von Seiten Schillers, besonders was die Form betrifft, ohne Zweifel anzunehmen, denn es erinnert im Großen und Ganzen an Schillers „Glocke." Ein tieferer Sinn wird hier in den Bau des Schiffes, wie dort in den Guß der Glocke gelegt, den der vom Dichter gegebene Name andeuten soll, hier „Union" dort „Concordia". Im Einzelnen aber hat Longfellow seine Originalität bewahrt und verfährt durchaus unabhängig. Im Lied von der Glocke ist alles direkte Rede des Meisters, bekanntlich wechseln darin kurze Befehle, die den Guß der Glocke betreffen und längere Betrachtungen, die der Meister über die späteren Verkündigungen seiner Glocke anstellt, ab. Hierin ist Schiller sehr kühn vorgegangen, besonders bei dem Bilde der Revolution. Er gibt sich auch hier als Dramatiker, Handlung sowie Betrachtung sind meist hinreißend dramatisch. Longfellows Technik ist anders: der Dichter erzählt den Fortlauf der Ereignisse fast immer selbst, auch da, wo wir die Arbeit im Gange sehen; die Rede ist also indirekt, und das Gedicht nicht dramatisch, sondern lyrisch. Handlung und Betrachtung folgen einander nicht in regelmäßiger Abwechselung und hängen enger zusammen als bei Schiller. Die Beziehungen zu menschlichen Verhältnissen sind bei Schiller mannigfaltiger und verschiedener, dafür aber bei Longfellow mehr konzentriert und nicht weniger reizvoll, da sie in der Hauptsache auf eine durchgehende Liebesepisode beschränkt sind. Longfellow wendet auch verschiedene Versmaße an, je nach der Forderung der betreffenden

Stellen. Ein Vergleich der beiden Dichtungen auf ihren künstlerischen Wert hin halte ich für zwecklos, da jede in ihrer Art vollendet ist. (§)

In Pegasus in Pound (Poet. Wks. I 280) hat Longfellow zum zweiten Male denselben Gegenstand dichterisch verwertet, wie Schiller. (Pegasus im Joche.) Hier gilt dasselbe, was bei The Building of the Ship gesagt wurde. Es ist interessant die beiden Werke nebeneinander zu stellen, da der fundamentale Unterschied in der Behandlungsweise klar zu Tage tritt.

In vorliegender Arbeit werde ich nur noch zwei größere Werke Longfellows in Betracht ziehen, Evangeline und die Goldene Legende.

II. Evangeline.

Evangeline ist vielfach mit Hermann und Dorothea verglichen worden. (cf. II. 117). Schon die Tatsache, daß beide Dichtungen in Hexametern geschriebene Epen sind, legte diesen Vergleich nahe. In den Aufzeichnungen Longfellows findet sich fast kein Anhaltspunkt dafür, daß er sich, während er an Envangeline arbeitete, besonders viel mit Goethe beschäftigt hätte. Die einzige Notiz, die sich sehr wohl auf Hermann und Dorothea beziehen kann, lautet: (II. 33) „Long discussion on Goethe, — his art in poetry; and in general on the subdued tone of the best artists, in song as in painting.“ Was Stoff, Plan und Charakter im Allgemeinen betrifft, so hat man so oft darüber geschrieben (§§), daß ich dies hier übergehen darf; ich werde mich im Wesentlichen einer anderen Frage zuwenden: Was Longfellow von Goethe für seine Technik gelernt? Die Hauptsache, worauf es bei dieser Untersuchung ankommen soll, ist die Darstellungsweise.

§ cf. Knortz: Longfellow: Lit. Hist. Studie, Hamburg, 1879.
§§) cf. Worden, Knortz u. a.

Zuerst aber muß man sich Eines klar machen: die natürliche Gestaltung des Stoffes in Evangeline führt Situationen herbei, für welche die in Hermann und Dorothea angewandte Darstellungsweise kaum möglich gewesen wäre. Das gilt besonders von dem zweiten Teile von Evangeline, wo es nötig war, den Eindruck des rastlosen Wanderns hervorzurufen und das Schwinden der Jahre fühlbar zu machen. Der Dichter hat diese Wirkungen mit großer Kunst erzielt. (cf. bes. in diesem Zusammenhange die Mississippi-Fahrt, oder Poet. Wks. II S. 88; oder S. 94 ff). Man muß also die Ergebnisse unserer Untersuchung gelegentlich zwar im zweiten Teil, meistens aber in dem ersten erwarten, wo die Charaktere eingeführt, die Liebe der beiden Hauptpersonen, die Verlobung, Dorf und Dorfleben geschildert werden: d. h. man muß die Technik da vergleichen, wo die Gestaltung des Stoffes eine ähnliche Technik möglich macht.

Geht man mit dieser Beschränkung auf die Untersuchung ein, so findet man in den beiden Dichtungen eine völlig verschiedene Darstellungsweise. In Evangeline erzählt der Dichter — in Hermann und Dorothea läßt der Dichter die handelnden Personen erzählen. Evangeline ist überwiegend indirekte Rede — Hermann und Dorothea überwiegend direkte. In Evangeline redet der Dichter als Dichter — in Hermann und Dorothea redet er durch die Personen. So einfach dieser Unterschied erscheinen mag, schließt doch jede dieser Methoden meißt gerade das aus, was für die andere am wichtigsten ist. Daher bei Goethe so viel Menschliches — bei Longfellow so viel Natur; bei Goethe plastische Entfaltung der Charaktere, — bei Longfellow Beschreibung der Charaktere und Umgebung; bei Goethe völlige Ausführung und Ausnutzung der Situation — bei Longfellow häufige Unterbrechung, ehe die Situation ausgenutzt ist, eben weil die beschreibende oder erzählende Darstellungsweise nicht immer zur Ausführung hinreicht; bei Goethe meistens Bild, — bei Longfellow sehr viel Rahmen. In Hermann und Dorothea nimmt das, was die Leute sagen, den größten Raum

ein, die Zwischenglieder, die die Erklärungen und Berichte des Dichters selbst bringen, sind dagegen ganz untergeordnet und stören nie den Fortgang der Handlung. Alles in der Dichtung ist menschlich verwertet. Bei Longfellow ist es gewöhnlich umgekehrt; was Goethe unterordnet, rückt er an die Hauptstelle. Goethe verinnerlicht alles, auch die Beschreibung eines Bildes, indem er es uns als ein, durch die Seele eines Menschen Hindurchgegangenes und Verklärtes, bietet, was einem doppelten Zweck dient: das Bild wird lebhafter und der Charakter zugleich bestimmter. Longfellow dagegen nimmt in der Hauptsache jede Beschreibung für sich, wodurch sie das Plastische verliert, und alle Bilder ein Gepräge erhalten, während den Personen damit die beste Gelegenheit, sich zu offenbaren, entzogen wird, die doch gerade diese Dichtungsart bietet.

Longfellow hat die indirekte, erzählend-beschreibende Weise gewählt, weil sie seine Stärke gewesen ist, — er konnte nicht anders darstellen. Wo diese Art hinpaßt, ist die Dichtung gelungen, wo sie nicht ausreichen kann, läßt sein Werk Manches zu wünschen übrig (cf. z. B. die Behandlung der Szene S. 78 ff.) Ich hebe nur zwei durchgreifende Folgen dieser Darstellungsweise hervor.

1.) Schon damit, daß die Personen selbst wenig sprechen, ist eins der wichtigsten Mittel zur Charakteristik weggefallen. Da nun die Dichtung selten äußere Handlung bringt, fällt zugleich ein anderes wichtiges Mittel der Charakteristik weg, daher kommt es, daß die Charaktere in Evangeline, außer der Heldin selbst und dem Dorfschmied, nicht fest gezeichnet sind. Das leuchtet deutlich ein, wenn man sie mit den scharf umrissenen Figuren in Hermann und Dorothea vergleicht. Gerade in einer der Hauptszenen in Evangeline (S. 33 ff), in welcher der Heiratsvertrag zwischen den beiden Vätern geschlossen wird, fällt der Mangel in Longfellows Ausführung auf: man bemerke nur, wie wenig die Menschen da von ihrem Charakter offenbaren. Die beiden Liebenden sagen überhaupt nichts; die einzige Charakteristik, die wir

hier von Evangeline bekommen, ist, daß sie kleine, häusliche Dienste verrichtet, von Gabriel jedoch haben wir nicht den geringsten Eindruck. Man versucht überhaupt vergebens, ein festes Bild von Gabriel, der männlichen Hauptfigur in Evangeline, zu bekommen. In der ganzen Dichtung spricht er kein einziges Wort, bis er als Greis auf dem Sterbebette liegt, und wenn wir alle die Stellen, die ihn betreffen, zusammengesucht haben, so wird uns diese Figur doch nicht plastisch (cf. S. 45, 54, 27—28). Noch ein zweites Beispiel, das uns um so mehr auffällt, wenn wir es mit einer ähnlichen Situation in Hermann und Dorothea zusammenstellen, kann dazu dienen, Longfellows beschreibende Charakteristik zu beleuchten. Der Übergang von Canto II zu Canto III (Evangeline: Part: I, S. 35.) ist genau in derselben Weise gemacht, wie der Übergang vom ersten zum zweiten Gesang in Hermann und Dorothea. Besonders ist darauf zu achten, wie die, in beiden Fällen, zum ersten Male eingeführte Person gekennzeichnet wird.

And as they died on his lips, the worthy notary entered.

III.

Bent like a laboring oar, that toils in the surf of the ocean,
Bent, but not broken, by age was the form of the notary public;
Shocks of yellow hair, like the silken floss of the maize, hung
Over his shoulders; his forehead was high; and Glasses with horn bows
Sat astride on his nose, with a look of wisdom supernal.

Hermann u. Dorothea:

Also sprach er und horchte. Man hörte der stampfenden Pferde,
Fernes Getöse sich nahn, man hörte den rollenden Wagen,
Der mit gewaltiger Eile nun donnert, unter den Thorweg.

(II. Gesang)

Als nun der wohlgebildete Sohn in's Zimmer hereintrat,
Schaute der Prediger ihm mit scharfen Blicken entgegen;

Und betrachtete seine Gestalt und sein ganzes Benehmen
Mit dem Auge des Forschers, der leicht die Mienen
enträtselt;
Lächelte dann, und sprach zu ihm mit traulichen Worten:
Kommt ihr doch als ein veränderter Mensch! Ich habe
noch niemals
Euch so munter gesehen und Eure Blicke so lebhaft.

2.) Während sich in Goethes Dichtung alles aus innerer organischer Notwendigkeit entwickelt, hängt in der Longfellows Vieles von Äußerlichkeiten, Beschreibungen und Landschaften ab. Dies erhellt vielleicht am besten aus der Art, wie beide Dichter ein Bild darstellen. Goethe giebt den Eindruck des Gesehenen auf die mithandelnden Menschen, Longfellow beschreibt das Gesehene; Goethe ist mit seinen Bildern sparsam und zeigt uns nicht mehr, als wir verarbeiten können, er controlliert jedes Bild durch dessen Eindruck auf einen seiner Charaktere. Longfellow malt ein schönes Bild nach dem anderen und verwischt sogleich eins durch das andere. Ein Beispiel für diese Behauptung liefert die Beschreibung von Benedict Bellefontaine's Haus. (S. 24–25.) Genau in derselben Weise zeichnet der Dichter das Haus des Schmiedes Basil (cf. Anfang Canto III, II. Teil). Eine Schilderung dieser Art, die bei aller Anstrengung das Bild nicht lebhaft werden läßt, da Rücksicht und Wirkung auf die Menschen fehlen, kommt in Hermann und Dorothea garnicht vor. Ein treffendes Beispiel für Goethes Art, der ein Bild stets in Handlung verwandelt, ist der bekannte Eingang zum 4. Gesang. Bei der Schilderung des Gartens werden die einzelnen Züge so sorgfältig auseinander gehalten, und das Ganze durch die direkte Beteiligung der Mutter so lebendig, daß der Leser sich nicht anzustrengen braucht.

Die Untersuchung führt also in der Hauptsache zu einem negativen Resultat — ausdrücklich aber in der Hauptsache, denn einzelne Züge, die an Goethe's Art erinnern, fehlen in Evangeline nicht. Da sie jedoch nicht konsequent durchgeführt werden, und nur gelegentliche Beispiele eines

gewissen Kunstprinzips liefern, ist zu vermuten, daß sie eher Zufall, oder jedenfalls mehr unbewußtes als bewußtes Lernen bedeuten. Longfellow charakterisiert zwar zum größeren Teil durch reine Beschreibung, gelegentlich jedoch auch durch die Wirkung auf andere Menschen. Beispiele S. 23:

Fair she was to behold, that maiden of seventeen summers,
Black were her eyes as the berry that grows by the wayside,
Sweet was her breath as the breath of kine that feed in the meadows (§)

S. 25—26.

Many a youth, as he knelt in church and opend his missal,
Fixed his eyes upon her as the saint of his deepest devotion;
Happy was he who might touch her hand or the hem of her garment!
Many a suitor came to her door, by the darkness befriended,
And, as he knocked and waited to hear the sound of her footsteps,
Knew not which beat the louder, his heart or the knocker of iron.

Für weitere Beispiele cf. S. 23, 24.

Oder, was vielleicht am meisten an Hermann und Dorothea erinnert, die Schilderung S. 83:

Beautiful was the night. Behind the black wall of the forest,
Tipping its summit with silver, arose the moon — etc.

Hier haben wir jedenfalls den Ansatz zu einer Schilderung in der ein Mensch mit seiner Empfindung eine Rolle spielt. (cf. weiter S. 31). Zwei seltene Fälle, in denen die Bilder ganz und gar menschlich gesehen werden, sind die Beschreibung des Schmiedes in der Schmiede S. 26, 27) und Evangelines Gang durch die Straßen nach dem Armenhaus. (S. 101)

Ich erwähne noch einen auffallenden Unterschied zwischen Evangeline und Hermann und Dorothea, der mit dem

§ Vgl. Anhang: 7.

schon betonten Hauptunterschiede ganz im Einklang steht. In Hermann und Dorothea kommen etwa nur drei Vergleiche vor, deren einer ausführlich ist. (Anfang des 7. Gesanges). Longfellow dagegen bringt in Evangeline ausführliche, Homerische Vergleiche in Menge, die kurzen Similes garnicht zu erwähnen. Noch ist vielleicht zu bemerken, daß Longfellow keine stehende epithetha anwendet, die einer Person durch die ganze Dichtung beigelegt werden, wenn nicht Basil the Blacksmith als solches betrachtet werden soll. Gewöhnlich werden auch die Reden der Personen ohne irgend welches charakterisierende Wort eingeführt. Ausnahmen sind:

S. 37: Then with modest demeanor made answer the notary public

S. 34: Then with a pleasant smile made answer the jovial farmer.

Daß Evangeline als tüchtige Hausfrau, gleich Dorothea geschildert wird (S. 41), liegt wohl in der Natur der Sache; ebenso auch der Zug der Wagen nach dem Gestade (Anfang Canto V, I. Teil), der nicht sehr ausführlich beschrieben wird, vielleicht weil der Dichter vermeiden wollte, eine Situation, die der in Goethe's Dichtung so ähnlich wäre, eingehend zu schildern. So viel über die Technik. Wenn Longfellow an irgend ein Vorbild gedacht hat, ist es, nach meiner Vermutung, wohl Tegnér's Children of the Lord's supper gewesen, eine Dichtung die er schon früher übersetzt hatte, und deren Technik genau dieselbe, wie die in Evangeline, ist.

Es bleibt nun noch Einiges über das Versmaß zu sagen. Dezember 1841 erschien die Sammlung „Ballads and other Poems," die eine Übersetzung der oben erwähnten Dichtung Tegnérs enthält. In der Einleitung zu dieser Übersetzung sagt Longfellow; „I have preserved even the measure, that inexorable hexameter, in which, it must be confessed, the motions of the English muse are not unlike those of a prisoner dancing to the music of his chains: and perhaps,

as Dr. Johnson said of the dancing dog, the wonder is not, that she should do it so well, but that she should do it at all." (cf. Poet. Wks. VI, 222). Am 28. November 1845 schreibt er in sein Tagebuch: „Set about my" Gabrielle, my idyl in hexameters, in earnest . . . F. and Sumner are both doubtful of the measure. To me it seems the only one for such a poem." Wieder, Dezember 11, 1846: „Took down Chapman's Homer . . . The English world is not yet awake to the beauty of that meter," (Hexameter).

Offenbar hat der Dichter seine Meinung über die Möglichkeiten des englischen Hexameters in den fünf Jahren 1841 -1845 geändert. Ist, abgesehen von der natürlichen Anregung, die man als Folge der Lektüre von Hermann und Dorothea anzunehmen berechtigt ist, noch ein anderer, äußerer Anlass zu dieser Meinungsänderung nachzuweisen? Ein solcher ist kaum in der Aufnahme jener ersten Hexameter in Amerika zu finden. Einige haben sie zwar gut geheißen aber die meisten äußerten sich ablehnend oder zweifelnd dem neuen Versuch gegenüber. (cf. I, S. 412, 414). Während seines Aufenthaltes in Deutschland (1842) schrieb Longfellow an Freiligrath (I 434): „Have yon seen the Magazin für ausländische Literatur? It has a paragraph on English hexameters, in which an extract is given from my translation of Tegnér." Ich führe die von Longfellow erwähnte Stelle hier an (Mag. für Lit. d. Auslandes — No. 104, S. 416; 31. Aug. 1842):

„Mehr als Southey und Taylor ist es einem neueren amerikanischen Dichter gelungen, sich in englischen Hexametern zu versuchen. Henry Wadsworth Longfellow, Verfasser des „Hyperions", von dem auch in diesen Blättern öfter schon die Rede war, hat in seinen kürzlich erschienenen Ballads and other Poems, ... eine Übersetzung des schönen schwedischen Gedichtes, die Nachtmahlskinder von Es. Tegnér geliefert. Bekanntlich weiß die schwedische Sprache das antike Versmas noch treuer und volltönender wiederzugeben, als selbst die deutsche. Longfellow hat es nun versucht, dem Schwedischen nachzudichten,



und wir glauben, daß er die besten englischen Hexameter gemacht hat, die bisher existieren.

Diese Anregung, die alles Äußerliche darbietet, was ich finden konnte, um die Lücke von 1841 — 1845 auszufüllen, wird ohne Zweifel etwas zu Longfellows veränderter Meinung beigetragen haben. Sie bedeutet für ihn einen Ansporn, durch eine neue Tat seinen Ausspruch, die erste befriedigende Lösung der schwierigen Aufgabe des englischen Hexameters geliefert zu haben, fest zu begründen. In wieweit Evangeline diese neue Tat gewesen ist, das zu entscheiden, liegt außerhalb meines Themas.

Wir wenden uns nun zum letzten Abschnitt unserer Untersuchung zur Goldenen Legende.

III. Die goldene Legende.

Für die Stellung, die die Goldene Legende als Teil der Trilogie Christus einnimmt, für die Bedeutung des Namens und die Geschichte ihrer Entstehung vergl. man folgende Stellen (I, 405, 423; II, 163, 225; III, 122, 190, 206; IV, 346; 228; Poet. Wks. V. S. 442) (§).

Unsere Untersuchung läuft zwar zum großen Teil auf die Frage nach Longfellows Verhältnis zu dem Armen Heinrich hinaus; jedoch ist dies nur ein, wenn auch sehr wichtiges Element und muß unter eine allgemeine Betrachtung subsummiert werden.

Unerläßlich scheint mir an dieser Stelle eine kurze Charakteristik der Goldenen Legende als Gesamtdichtung zu sein, welche ich bei der Besprechung des Armen Heinrich nicht wiederholen, sondern nur ergänzen werde, um so die beiden Dichtungen in scharfen Kontrast zu halten.

Longfellow sagt von seiner Dichtung (II 228): „I have endeavored to show in it, among other things, that through

§ Vergl. Anhang 8.

the darkness and corruption of the Middle Ages ran a bright, deep stream of faith, strong enough for all the exigencies of life and death.

In order to do this, I had to introduce some portion of this darkness and corruption as a background."

Der „Stream of faith" ist eben die Geschichte des Armen Heinrich. Die Episoden, die den Hintergrund ausmachen, sind ausführlich geschildert und treten häufig so in den Vordergrund, daß die Handlung ganz verdeckt wird. Der Dichter schildert mit großer Anschaulichkeit die buntesten Bilder des mittelalterlichen Lebens: ein wildes Gaudiolum der Mönche zur Mitternacht, ein Mysterium, einen Streit zwischen Scholastikern in Salerno, wir hören eine Straßenpredigt, auch einen gewissenhaften Schreiber mit seinen Empfindungen führt er uns vor, ebenso den Abt eines Klosters mit seiner Frömmigkeit und seinen Plagen. Ein Kreuzzug wird erwähnt, Walter von der Vogelweide taucht — allerdings ziemlich unmotiviert — auf, die Äbtissin Irmingard erzählt von ihrer Liebe zu dem Minnesänger aus der Zeit, ehe sie ins Kloster ging. Dazu kommt noch ein phantastisches Element: gute und böse Engel spielen eine Rolle, und Lucifer ist eine Hauptfigur, die dem Mephistopheles im „Faust" nachempfunden ist. Longfellows Talent zur Naturschilderung kommt hier voll zur Geltung, jede Szene wird in dieser Hinsicht restlos ausgenutzt. Zu all dem bunten Inhalt denke man sich dann noch vielerlei Versmaße, ganz beliebig nach Forderung der betreffenden Stellen, angewandt. Ganze Partien sind sogar völlig opernhaft ausgefallen.

Dieser Gesamtdichtung gegenüber hat man die Frage aufzuwerfen: Was sind darin die verschiedenen Arten deutscher Elemente?

Um zunächst die allgemeinste Antwort zu geben, ist auf das aufmerksam zu machen, was auf Longfellows eigner Anschauung oder Erfahrung fußt. Dies zeigt am besten, wie viel Deutschtum der Dichter in sich aufgenommen hat, doch sind die Bestandteile dieser Art in der Goldenen Legende

solcher Natur, daß man sie summarisch betrachten muß. Unter ihnen sind vorzugsweise die Landschaftsschilderungen und die eingelegten deutschen Sagen und Lieder zu verstehen. Da der Schauplatz der Dichtung meist in Deutschland liegt und Longfellow die betreffenden Gegenden sehr gut kannte, auch schon in seinem Roman, Hyperion und in seinen Briefen geschildert hatte, so ist es selbstverständlich, daß er auch hier Gebrauch von dieser Kenntnis machte. Und weil seine Neigung, wie seine Begabung ihn stark zur Naturschilderung zog, machen solche Beschreibungen einen wesentlichen Teil der Dichtung aus. Eine der zuerst auffallenden Veränderungen, die der Dichter mit seiner Hauptquelle vorgenommen hat, läßt sich leicht von diesem Standpunkte aus erklären, nämlich die Verlegung des Schauplatzes aus Schwaben nach dem Schloß Vautsberg am Rhein. Das Longfellow den Rhein besonders geliebt hat ist ja bekannt; es gibt einen Brief von ihm an seine Mutter (I. 170), worin er ihr die Gegend bei Schloß Vautsberg (§) beschreibt. Überhaupt hat Longfellow in der ganzen Dichtung deutsche Landschaften mit ebensoviel Liebe geschildert, wie amerikanische Landschaften in Evangeline.

Was Longfellows Vorliebe für deutsche Sagen betrifft, so ist sie so auffallend, daß man vermutet hat, daß die Goldene Legende teilweise deshalb weniger Aufnahme bei den Amerikanern fand, weil sie durch eine Überfülle von Anspielungen auf deutsche Geschichte und Sage den Landsleuten Longfellows das Verständnis zu sehr erschwerte. (Vgl. Münzner, S. 283; cf. jedoch Underwood: H. W. Longfellow, Boston und New-York, 1882, S. 354). Jedenfalls charakteristisch für den Dichter ist seine Neigung, wo es irgend geht, deutsche Sagen heranzuziehen; manchmal finden sich auch nur Anspielungen, die die betreffende Legende als bekannt voraussetzen. Solche Bestandteile sind oft ge-

---

§ Vaustberg ist Rheinstein — für Weiteres hierüber cf. Münzner. (Siehe S. 58 dieser Abhandlung, Fußnote).



schickt mit dem Ganzen verwoben, häufig aber nur sehr äußerlich eingefügt (vgl. z. B. Poet. Wks. V, S. 202, die Szene, wo Elise und Prince H. in dem Dom sind) Es ist natürlich nicht zweckmäßig auf diese Elemente im Einzelnen einzugehen, denn sie finden sich nicht etwa selten, sondern fast auf jeder Seite. Genug, sie bezeugen ein so tiefes Interesse für deutsches Wesen, wie es nur jemand haben kann, der längere Zeit in Deutschland gelebt hat.

Wenn wir also die eingehende Berücksichtigung von Nachschlagebüchern, legendarischen Berichten usw. unterlassen dürfen (§), so ist es anders bei der Frage nach Longfellows Verhältnis zu solchen Vorlagen, die an und für sich schon Kunstwerke sind. Unter diesen werden wir den Armen Heinrich, als die ungleich wichtigste, zu besprechen haben. Vorher sind jedoch zwei Legenden zu erwähnen, deren eine auf ein Gedicht in Mailáths Altdeutschen Gedichten (S. 36 ff.) zurückgeht, die andere auf die bekannte Sage aus des Knaben Wunderhorn von des Sultans Töchterlein und dem Meister der Blumen. Im letzteren Falle hat Longfellow, mit Weglassen der Strophenform und des Reimes, einfach übertragen, im ersteren Falle, bei Mailáth, ist sein Verfahren unabhängiger und, obgleich er auch da häufig übertragen hat, hielt er es doch für gut, nicht unwesentliche Änderungen vorzunehmen, nämlich die drei folgenden, deren jede für ihn charakteristisch ist:

1) Gegenüber der sehr schlichten, häufig sogar prosaischen Vorlage hat er poetische Naturschilderung eingeführt, wodurch er eine romantische, traumartige Stimmung erzielt.

2) Das Volkstümliche der Vorlage ist bei ihm verschwunden

§ Ich verweise hier auf Münzer, der diese Quellen ausführlich behandelt. Weitere Untersuchungen von Longfellows Verhältnis zu solchen Vorlagen können wenig Interesse haben, denn dieses Verhältnis ist schon längst klar gelegt (cf. Sieper, Münzer u. a.) und ist in seinem Schaffen von Anfang bis Ende dasselbe geblieben, nämlich, dass er, wo es ihm passte, seine Quellen ausschrieb.

3) Das Dramatische in der Darstellung der Vorlage hat er in seiner Bearbeitung meist in reine Erzählung umgebildet.

Wir sind damit bei der Hauptfrage angelangt, der nach Longfellows Verhältnis zu seiner Hauptquelle, dem Armen Heinrich. Wenn man sich an die obengegebene allgemeine Charakteristik der Goldenen Legende erinnert, kann man leicht denken, dass sie als Gesamtdichtung ihrer Ausführung nach, himmelweit von der schlichten, gleichmässigen Erzählung Hartmanns entfernt ist. Der Arme Heinrich, eine einfache, epische Dichtung, die in anderthalb tausend Zeilen die Ereignisse in voller Glaubensüberzeugung und echt mittelalterlicher Gesinnung erzählt. Sie macht, auf uns nicht so sehr den Eindruck einer Legende, als vielmehr den eines tatsächlichen Geschehnisses, weil es offenbar das Werk eines Dichters ist, der von Haus aus und selbstverständlich gläubig war. Es scheint sich mit der Wirklichkeit zu decken, so natürlich und wahr ist es erzählt. Die mithandelnden Personen stehen vor uns, wie sie damals, in ihrer Zeit gestanden haben müssen. — Nichts stört den Eindruck des Ganzen, das einen tiefernsten, religiösen Zug hat, jeder Teil gehört organisch zu dem Ganzen, die Dichtung scheint aus einem, innewohnenden Naturtrieb herausgewachsen zu sein.

Die Goldene Legende dagegen macht auf uns nicht den Eindruck schlichter, naiver Natürlichkeit. Vergebens suchen wir nach dem unbedingten, mittelalterlichen Glauben, an seine Stelle tritt ein Zug moderner Aufklärung. Wir haben gegenüber einer epischen Erzählung des Mittelalters eine ausgedehnte Mischdichtung der Romantik, worin die Stimmung nicht mehr natürlich wahr, sondern mit künstlichen Mitteln erreicht ist. Die rührende Erzählung steht nicht mehr in einfacher Schönheit da, sondern liegt in einer Menge Episoden begraben. Der Held ist nicht mehr ein durch namenloses Leiden zur Verzweiflung getriebener Mensch, sondern ein unbestimmter, schwankender Charakter, dessen Handlungen noch dazu von dem Teufel beeinflußt werden. Überdies steht die Goldene

Legende, ihrer Form nach, Faust viel näher als dem Armen Heinrich.

Longfellow hat zwar die Überlieferung aus Hartmann ziemlich genau beibehalten: den kranken Ritter, bei Longfellow Prince Henry genannt, der sich auf sein abgelegenes Gut flüchtet, den treuen Diener, das Mädchen, bei Longfellow Elsie, das bereit ist, sich für den Herrn töten zu lassen, seine Annahme des Opfers, seine Sinnesänderung, die seine Rettung wird, und seine Vermählung mit dem Mädchen — diese Züge sind auch in der Goldenen Legende verwertet. Ja man kann sagen, das Longfellow seiner Vorlage häufig sklavisch gefolgt ist, ohne näher zuzusehen, ob sie zu ihrer neuen Umgebung paßte oder nicht, — was wieder charakteristisch für ihn ist, denn er besaß wenig Erfindungskraft. Trotzdem zeigt ein näherer Vergleich, daß Longfellows Dichtung, bei aller genauen inhaltlichen und häufig sogar wörtlichen Übereinstimmung mit der Vorlage, ganz anders geworden ist, als diese. Wir wollen auf diesen Vergleich eingehen, um zu sehen, was Longfellow aus dem gemacht hat, was er bei Hartmann vorfand. Warum ist der Eindruck der Goldenen Legende auf uns von dem ihrer Quelle so total verschieden?

a) Stoffverteilung.

Schon die Verteilung des Stoffes trägt wesentlich zur Beantwortung dieser Frage bei. Die Goldene Legende zerfällt in sechs Abteilungen — man kann sie nicht Akte nennen. — Deren drei, die erste, zweite und sechste dem Verlauf der Handlung bei Hartmann entsprechen, und zwar in der Weise, daß die ersten zwei Abteilungen die Geschichte bis zu Prince Henrys Entschluss, das Opfer anzunehmen und mit dem Mädchen nach Salerno zu gehen, führen, die sechste die Ereignisse in Salerno schildert. Die übrigen Abteilungen, also die dritte, vierte und fünfte, denen nur einige Zeilen in der Vorlage gegenüberstehen, haben die Aufgabe, die Reise nach Salermo zu beschreiben und dabei die schon erwähnten Schilderungen des mittelalterlichen Lebens einzuflechten. Sie machen etwas mehr als die Hälfte der Dichtung aus und nicht

genug, daß sie nichts zur Entwickelung der Handlung, die äußerst einfach ist, beitragen, arbeiten sie ihr vielmehr geradezu entgegen. Hiermit wird ein organischer Fehler in der Dichtung aufgedeckt, auf den wir später zurückkommen und der uns zeigen wird, daß der Dichter zwei miteinander ganz unverträgliche Elemente darin zu verbinden sucht: einerseits eine so einfache und eigenartige Handlung, die keine Zutaten erträgt, anderseits solche Zutaten, die nur einer möglichst dramatischen, streng durchgeführten Handlung beigesellt werden dürften, und selbst da vielleicht den Eindruck stören würden.

b) Sprache.

Der einfachen, unaufhaltsam fortschreitenden Handlung im Armen Heinrich entspricht völlig die schlichte Sprache, die sich von Anfang bis Ende gleichbleibt, das Interesse des Lesers nur ausnahmsweise für sich in Anspruch nimmt, und dem Hauptzwecke, die Geschichte so natürlich wie möglich vorzutragen, dient. Longfellow dagegen hat alle Mittel aufgeboten, seine Sprache schwungvoll, bilderreich, traumartig, klangvoll und abwechselungsreich zu machen. Außerdem mutet sie uns garnicht volkstümlich an, was von großer Wichtigkeit ist, wenn man bedenkt, daß die Fabel der Dichtung nur in volkstümlicher Umgebung zu Hause sein kann. Dieser Unterschied der Sprache fällt natürlich jedem sofort auf und ein Beispiel hierfür mag für unseren jetzigen Zweck ausreichen. Bekanntlich erzählt Hartmann ganz einfach, wie die Magd, die in der Nacht von den Gedanken an ihres Herrn Leiden nicht frei werden konnte, so heftig weinte, daß ihre Eltern davon erwachten. Der Vater nennt sie einfältig und ihre Klagen zwecklos und endet mit der Frage:

War umbe lâstû uns nicht slâfen? (Wackernagel, 549).

Longfellow dagegen gibt uns dieselbe Stelle wie folgt:

Gottlieb — The wind is roaring; the rushing rain
Is loud upon roof and window — pane,
As if the Wild Huntsman of Rodenstein,
Boding evil to me and mine,

Were abroad to — night with his ghostly train,
In the brief lulls of the tempest wild,
The dogs howl in the yard; and hark!
Some one is sobbing in the dark,
Here in the chamber! (W. V. S. 173).

c) Charakteristik.

Wenn die allgemeinen stofflichen und sprachlichen Unterschiede gleich ins Auge fallen, so ist es anders bei den Veränderungen, die Longfellow in der Charakteristik eingeführt hat, und eine Betrachtung nach dieser Richtung hin fordert, daß wir auf die Einzelheiten eingehen. Leise, jedoch sehr charakteristische Abweichungen in der Handlung werden hier auch mit erwähnt, da es nicht zweckmässig erscheint, sie gesondert zu besprechen.

Den Armen Heinrich hat Longfellow Prinze Henry of Hoheneck genannt und auch den anderen, bei Hartmann ungenannten Personen, Namen beigelegt: der Bauersmann heißt Gottlieb, seine Frau Ursula, das Mädchen Elsie. Während die Vorlage von andern Kindern Gottliebs nur beiläufig spricht, führt Longfellow zwei von denselben mit Namen ein, wodurch er Gelegenheit zur Darstellung einer kurzen Kinderszene bekommt. Seiner Phantasie gehorchend hat der Dichter dazu noch eine Anzahl neuer Personen eingeführt, wie z. B. Hubert, den Diener, Walter von der Vogelweide als des Helden Freund und noch andere mehr, besonders in den Abteilungen 3—5. Die meisten nur episodisch auftretenden Figuren bleiben außerhalb unserer Betrachtung, da sie weder in der Vorlage vorhanden sind, noch die aus derselben genommene Handlung beeinflussen. Lucifer aber, der wesentlich in die Geschichte eingreift, bildet hiervon eine Ausnahme und findet Berücksichtigung an seiner Stelle.

Wir erfahren bei Longfellow nichts von dem Hochmut des Helden und ebensowenig die Ursache seiner Krankheit, die Hartmann als Strafe für eben diesen Hochmut ausgiebt. Das ist eher Absicht als Zufall gewesen, denn Longfellow wird diesen Zusammenhang für zu äußerlich gehalten haben,

obgleich derselbe mit der Naivität der Sage in vollkommenem Einklange steht. Den Eindruck der Krankheit, die in der Quelle geradezu als Aussatz bezeichnet wird, hat Longfellow zu mildern versucht. Er wollte das Widerliche daran möglichst vermeiden, sowie das Seelenleiden des Helden mehr betonen. Prince Henry sagt zwar zu Lucifer:

„My heart has become a dull lagoon,
Which a kind of leprosy drinks and drains;
I am accounted as one who is dead.“ (W. V, S. 145).

Allein Hubert scheint nicht zu wissen, was dem Fürsten fehlt, wenn er Walter erzählt:

„A strange, mysterious disease
Fell on him with a sudden blight,
Whole hours together he would stand
Upon the terrace, in a dream,
Resting his head upon his hand,
Best pleased when he was most alone.“ (ibid 155)

Das deutet mehr auf ein Seelenleiden, eine Art Wahnsinn hin. Außerdem verkehrt Prince Henry mit den Menschen, wie man es einem Aussätzigen nicht erlaubt hätte — es wird z. B. gesagt, daß er seinen Freund, Walter von der Vogelweide, umarmt, und bei dem Mysterium in Straßburg geht er unbefangen in der Menge umher. Dieses doppelte Leiden des Fürsten kommt im ganzen Werke zum Ausdruck, es war offenbar Longfellows Absicht, den Charakter des Helden zu vertiefen, indem er die Art seines Leidens zu veredeln suchte. Dadurch ist das Ganze geheimnisvoller aber zugleich unklarer geworden.

Ferner lässt Longfellow Prinz Henry von den Mönchen aus seinem Schlosse vertreiben, während Heinrich bei Hartmann seine Besitztümer freiwillig verschenkt. Die Ursache dieses Unterschiedes ist nicht schwer zu finden: Longfellow wollte die Habgier der Kirche im Mittelalter darstellen, denn es lag, wie schon gesagt, in seinem Plane, den Hintergrund möglichst dunkel zu machen, damit der Glaube sich desto heller davon abheben könnte. Gelegentlich dieser Willkür der Mönche will ich hier ein Beispiel anführen, wie wörtlich

Longfellow an manchen Stellen seinen Quellen gefolgt ist. In dem Vorwort zu seiner Bearbeitung des Armen Heinrich sagt Mailàth (S. 143):

„Über den Aussätzigen las der Priester unter schauerlichen Ceremonien eine Totenmesse; zuletzt legte der Priester eine Schaufel von Erde vom Gottesacker dem Aussätzigen dreimal auf das Haupt und sprach: Das geschieht zum Zeichen, dass du tot bist für die Welt, darum sei geduldig in deinem Herzen . . . Hut, grauer Mantel, Bettelsack und Schelle waren sein Kleid. Letztere diente den Gesunden zur Warnung, daß sie sich nicht nähern möchten.“

Longfellow hat diese Stelle wie folgt verwertet:

First, the Mass for the Dead they chaunted,
Then three times laid upon his head
A shovelful of churchyard clay,
Saying to him, as he stood undaunted,
„This is a sign that thou art dead,
So in thy heart be penitent!“
And forth from the chapel door he went
Into disgrace and banishment,
Clothed in cloak of hodden – grey,
And bearing a wallet, and a bell,
Whose sound should be a perpetual knell
To keep all travellers away.“ (W V. S. 156)

Ein weiterer typischer Unterchied ist, das die Naivität, die bei Hartmann so echt ist, sowie auch alle schroffe Charakteristik in der neuen Dichtung ganz fehlen — was übrigens Longfellows Art überhaupt kennzeichnet. Obgleich Hartmann ausdrücklich sagt, daß der Bauersmann gern für seinen kranken Herrn sorgte und ihm eine gute Pflege zu Teil werden lies, fügt er doch einen sehr menschlichen Zug hinzu:

Die andern heten den sin
Daz sî ze rehter mâze ni
wol gemîden kunden:

dô flôch sî (die Magd) zallen stunden.
Zur ime unde niender anders war. (Wackernagel 315 ff,)

Dieser Zug, der mit wenigen Worten die ganze Familie charakterisiert, ist in der Goldenen Legende nicht verwertet. Longfellow wollte nichts davon wissen, dass die Andern selbstsüchtig genug wären, den Kranken zu meiden — oder er wollte auch wieder, wie vorher, die Krankheit als weniger anstössig erscheinen lassen. Bei Hartmann wird ferner des Bauern Sorge um den Ritter teilweise durch seine Angst erklärt, nach dessen Tode einen strengeren Herren zu bekommen; Longfellow hält dies für ein zu unedles Motiv: Gottlieb und Ursula müssen das Opfer nur aus Dankbarkeit bringen — in beiden Fällen von den religiösen Beweggründen abgesehen. Wie scharf wird auch z. B. bei Hartmann durch die Art, wie die Eltern des Mädchens Entschluß aufnehmen, das Verhältnis zwischen Kind und Eltern gezeichnet: Der Vater zürnt dem Mädchen, weil es ihn zwei Nächte nach einander geweckt hat — ein echt väterlicher Zug; seine harte Drohung,

Und wirstû für dise stunt
Der rede iemer mêre lût,
ez gât dir ûf dûne hût. (586 ff.)

wäre bei Longfellow undenkbar. Ein weiteres Beispiel für den Unterschied in der Charakteristik ist folgende: Als Prince Henry Reue empfindet und das Opfer hindern will, sagt Elsie:

O my Prince! remember
Your promises. Let me fulfil my errand.
You do not look on life as I do. (W. V, S, 279)

Ganz anders spricht die Magd bei Hartmann, wenn ihre leidenschaftliche Sehnsucht, um ihres Herrn willen zu sterben, hervorbricht: „ir gebærde wart sô jämerlich," heisst es (Zeile 1296) und „sî sprach 'ich muoz en gelten mînes herren zageheit'." (Zeile 1320)

Überhaupt hat Lonfellows Elsie wenig von Hartmanns Mädchen beibehalten. Bei Hartmann ein schönes, schlichtes,

energisches Kind von zwölf Jahren (§), das mit reizender Naivität von sich selbst behauptet, alle Leute sagten, es sei das schönste Kind, das sie jemals gesehen. Die Andern machen sich kein Gewissen daraus, den kranken Ritter „in rechtem Masse", wie es heisst, zu meiden — das Kind aber nicht, es sucht ihn auf, bleibt stets bei ihm und liebt ihn halb kindlich, halb mädchenhaft, sich dem Herrn ohne Beschränkung hingebend. Sein Verhältnis zu ihr ist ganz dementsprechend: er schenkt ihr Spielsachen, Spiegel und Haarband. Er bringt es soweit, daß er sie endlich seine Gemahlin nennt. Nach drei Jahren, also nachdem ihre Liebe zu dem Ritter immer reifer und reifer geworden ist, erfährt sie, was ihn heilen kann. Nun kommt das zweite Element hinzu, das ihren Charakter, wie er bei Hartmann erscheint, vollendet: sie will aus Liebe zu Gott und zu dem Ritter sterben, sich für den Geliebten aufopfern. Dies mutet uns nicht schwärmerisch an, im Gegenteil ganz natürlich. Bei Longfellow gestaltet sich Elsie's Verhältnis zu dem Herrn ganz anders. Elsie ist zu einem vornehmen Fräulein geworden, Prince Henry hätte ihr keine Spielsachen schenken und sie z. B. keineswegs seine Füße in ihrem Schoße halten können. Es ist auch leicht zu verstehen, daß Longfellow seinem Publikum ein Kätchen von Heilbronn nicht vorzuführen wagte da man solche Hingabe völlig missverstanden hätte.

Die erste Szene, in welcher Elsie auftritt, spielt auf dem Bauerngute im Odenwald - Prince Henry sitzt in einem Garten und liest, Elsie steht etwas entfernt von ihm und pflückt Blumen. Die Stimmung der Szene ist ganz religiös. Prince Henry liest die Geschichte des Mönches Felix, Elsie tritt hinzu und giebt ihm einige von ihren Blumen, behält

§ Mailàtta S. 137: Unter den Kindern eine Maid die war zwölf Jahr.

Marbachs-Volksbücher, No. 32, S. 15: Das nun im zehnten Jahre war. In Longfellow ist also Elsie, nach drei Jahren, 15 bezw. 13 Jahre alt, nicht 8 bezw. 12 Jahre, wie bei Münzner S. 256. Vgl. auch Kratz II. 6.



die andern aber für die Jungfrau und die heilige Cäcilie. Dann erzählt sie ihm die Geschiche von Christus und des Sultans Tochter; in dieser Legende wird ihr Charakter schon angedeutet, denn auch sie würde, wie des Sultans Tochter, gerne Christus folgen. Später erfahren wir von der Mutter, daß sie zu ernst und seit einiger Zeit verändert sei, merkwürdige Träume und Visionen habe und älter aussehe, als sie sei; die Mutter fürchtet, daß sie nicht lange leben werde. Sie ist zart und scheu, schreckt z. B. vor der Menge beim Mysterium zurück. In einer Beziehung aber ist sie Hartmanns Mädchen ähnlich, darin, dass sie das Erdenleben als eine Last empfindet und die Seligkeit des Himmels ersehnt. Aber ihr Entschluß, sich zu opfern, ist weniger vorbereitet als bei Hartmann, denn dort wird unsere ganze Aufmerksamkeit auf das Heilmittel und unsere Spannung auf die Möglichkeit, es zu finden, gerichtet, während Longfellow es nur flüchtig in einem Gespräch zwischen Lucifer und Prince Henry erwähnen lässt. Es bleibt ziemlich unklar, wie lange sich Elsie und der Fürst gekannt haben, und ob sie Zeit hatte, ihn lieb zu gewinnen. Daher erscheint uns Elsie nur aus einer unnatürlichen Sehnsucht nach dem Tode zu handeln, während Hartmanns Mädchen in der Hauptsache, bewußt oder unbewußt, den Entschluß aus Liebe zu ihrem Herrn faßt, und dadurch an Interesse gewinnt (cf. auch Münzner und Kratz). Sie ist auch den Eltern gegenüber entschiedener, wenn es gilt deren Einwilligung zu erreichen und geht so weit, dass sie erklärt, sogar ohne diese Einwilligung ihr Opfer bringen zu wollen Bei Longfellow, der übrigens diesen Teil der Dichtung viel kürzer gefasst und jeden lehrhaften Zug vermieden hat, ist der Widerstand der Eltern, wie auch die eindringliche Beharrlichkeit des Mädchens sehr gemildert, aber die Szene sonst poetischer geworden.

Besonders in der Szene in Salerno zeichnet Longfellow Elsie völlig anders als Hartmann. Bei Letzterem, wie schon gesagt, wird das Mädchen genau geprüft, bleibt jedoch fest bei seiner Absicht und drückt seinen Zorn über die Ein-

mischung von Seiten des Armen Heinrich energisch aus. Longfellows Elsie ist dagegen plötzlich zur tragischen Heldin großen Stils geworden. Sie will nicht zur Rede gestellt werden und sagt, was etwa an Shakaspeares Stil und Perioden erinnert:

„I come not here
To argue, but to die. Your business is not
To question, but to kill me. I am ready.
I am impatient to be gone from here
Ere any thoughts of earth disturb again
The spirit of tranquility within me.“ (W. V, S. 278).

Sie nimmt Abschied von ihren weinenden Kammerfrauen, von denen bis dahin nie die Rede gewesen ist, außer in Bühnenanweisungen, ganz in der erhabenen Weise, wie Schillers Maria Stuart:

„Weep not, my friends! rather rejoice with me.
I shall not feel the pain, but shall be gone,
Und you will have another friend in heaven,
Then start not at the creaking of the door
Through which I pass. I see what lies beyond it.“ (§)

Im ganzen aber ist es Longfellow gelungen, Elsie als ein zartes, liebliches, schwärmerisches Geschöpf zu schildern.

Von den Eltern ist wenig zu sagen. Es ist schon bemerkt worden, daß ihre Autorität dem Mädchen gegenüber in dem deutschen Gedicht schärfer betont wird als in dem englischen. Im allgemeinen tritt bei Hartmann der Vater, bei Longfellow die Mutter in den Vordergrund. Gottlieb ist ziemlich unselbständig geraten: seine Frau hat meistens das letzte Wort und er sagt „Amen“ dazu.

Der Arme Heinrich hat auch einen anderen Charakter annehmen müssen, ehe er Prince Henry wurde. Man merkt deutlich, wie Longfellow überall bestrebt ist, dem Helden edlere Motive zuzuschreiben. Er hat dadurch manches Charakteristische verloren gehen lassen. Am meisten fällt

§ Diese Verwandtschaft fällt gleich ins Auge. cf. auch Münzner, der einerseits auf Knortz hinweist. (S. 281.) cf. auch Kratz II, S. 10.

dies im Anfang auf, wo Hartmann die Gestalt seines Helden fein und sorgfältig gezeichnet hat und es ihm an nichts fehlen läßt; der Ritter war reich, aus edlem Geschlecht, sehr beliebt, freigebig, und seinem Pächter gegenüber ein ausnahmsweise guter Herr. Auch das über ihn gekommene Elend wird sehr eindrucksvoll dargestellt. Allen Menschen widerwärtig geworden, sagt er von sich selbst (Zeile 414 ff.): „Er müsse noch geringer sein als der Geringste, der ihn ansehe.“ Bei Longfellow dagegen heißt es sogar (S. 229):

„. . . . . beside her
What a handsome, graceful, noble rider!“

Natürlich, je mehr dieses Elend betont wird, umsomehr wird des Bauern Treue hervorgehoben, während sie bei Longfellow entsprechend weniger ins Auge fällt. Wir sehen auch in dem Armen Heinrich keineswegs einen geduldigen, weichlichen Mann, im Gegenteil, er spricht mit bitterem Schmerz von seinem Leiden und verflucht den Tag, an dem er geboren, was Prince Henry nie gekonnt hätte, von dem gesagt wird:

„Poor Prince, alas! and yet as mild
And patient as the gentlest child!“ (S. 168.)

Diese bei Hartmann gegebene Charakteristik, die unser Interesse für den Helden gewinnt, kommt in der Goldenen Legende weder im Anfang, noch an irgend einer anderen Stelle vor. Selbstverständlich würde der hieraus folgende Nachteil für Longfellows Werk wegfallen, wenn es ihm gelungen wäre, ein interessantes Seelenleiden darzustsllen, wie er es beabsichtigte. Das ist ihm aber nicht gelungen, und demnach kann man sich für Prince Henry nicht erwärmen.

Longfellow hat außerdem offenbar gedacht, des Fürsten Entschluß, ein Menschenopfer anzunehmen, müsse besser motiviert werden als dies bei Hartmann der Fall ist. Dort wird die Sache kurz aber wirkungsvoll abgetan: als der Arme Heinrich sah, daß es dem Mädchen und dessen Eltern ernst war, kam ihm die Größe solcher Treue zum Bewußtsein, und damit begann sein Kampf:

Und (er) zwîvelte vaste dran

weder ez bezzer getân
möhte sîn oder verlân. (S. 1004 ff.)

Aber endlich entschied er sich doch, das Opfer anzunehmen, dankt den treuen Menschen und bereitet sich zur Reise vor. Ganz anders Longfellow: er will den innerlichen Kampf des Helden zeigen, der des Mädchens Opfer nicht zulassen will, der aber mit all seinen Gedanken nach Salerno, dem Opferplatz, hinstrebt. Um es begreiflicher erscheinen zu lassen, wie die Liebe zum Leben so stark sein kann, daß sie fähig macht, zuletzt doch das Opfer eines anderen Menschenlebens anzunehmen, ohne daß der Held allzu selbstsüchtig erscheint, hat der Dichter allerdings ein bedenkliches Motiv gewählt, nämlich, daß er demselben eine außerordentliche Furcht vor dem Tode zuschreibt. Außerdem läßt er ihn den Priester, der in Wirklichkeit nicht der Priester, sondern der verkleidete Lucifer ist, um Rat bitten. Damit aber ist die Sache nicht gebessert, denn die selbstsüchtige Wahl des Helden ist einmal nicht zu veredeln, und es ist am klügsten, so wenig wie möglich davon zu sagen, wie Hartmann es getan hat. Auch die Furcht vor dem Tode, nicht etwa plötzlich überwältigend und vorübergehend, sondern nachhaltig, ist nicht geeignet, den Charakter zu veredeln.. Longfellow wird dies wohl empfunden haben, denn er versucht verschiedentlich dem schlimmen Eindruck zuvor zu kommen. Auf Elsie's Frage, warum er den Tod so hasse, antwortet Prince Henry:

„For the reason
That life, and all that speaks of life, is lovely,
And death, and all that speaks of death, is hateful.
(W. V, S. 256.)

Demselben Zwecke dient es, daß Elsie dem Fürsten, vor der Abreise nach Salerno, das Versprechen abnimmt, von seinem Vorhaben nicht abzugehen — eine weitere Stütze des Charakters. Trotz dieser Hilfsmittel hat der Dichter den Charakter, anstatt ihn zu veredeln, unmöglich gemacht. Man stelle sich nur vor, daß Prince Henry die Reise von Deutschland nach Italien an der Seite eines Mädchens macht, das sich

dort für ihn aufopfern wird, und eines Mädchens, von dem er sagen kann:

„Wake not, beloved! be thy sleep
Silent as the night is, and as deep!
There walks a sentinel at thy gate
Whose heart is heavy and desolate. (W. V, S. 193.)

Und diese Reise wird nun von Longfellow in breitester Ausführung geschildert. Wiederholt auf dem Wege nennt der Prince sich einen Teufel und Elsie einen Engel. Er klagt darüber, daß er sie töten lassen wird, aber in der nächsten Szene beschreibt er eine Kathedrale oder eine Landschaft — kaum ist ein unmöglicherer Charakter zu denken. (§)

Auffallend ist weiter der Unterschied in dem Wesen der beiden Helden auf der Reise nach Salerno und in der Motivierung ihrer Sinnesänderung, die dort plötzlich eintritt Hartmann sagt, sie fahren fröhlich nach Salerno, und der Arme Heinrich findet dort den Meister, dem er sehr befriedigt erzählt, er bringe ein Mädchen mit sich, das gewillt sei, sich für ihn zu opfern. Der Arzt glaubt ihm zuerst nicht, wird aber in einer Unterredung von dem Mädchen

---

§ Anmerk.: Dieses Problem — nämlich, den Eindruck des Brutalen in der Annahme des Opfers zu mildern — hat Hartmann wohl nicht berücksichtigt, weil er selbst noch in den Anschauungen des Mittelalters befangen war. Longfellow hat uns diese Handlung des Fürsten verständlicher machen wollen, aber er hat seinen Zweck mit ungenügenden Mitteln verfolgt. Die wenigen Bemerkungen, die Fürst von Hoheneck dann und wann über seine Schuld fallen läßt, reichen zur Motivierung derselben keineswegs ans. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhange Gerhardt Hauptmanns Behandlung desselben Problems: Hier verläßt der Dichter bei Darstellung des Hauptcharakters, Heinrich, allerdings auch völlig den Boden naiven, mittelalterlichen Glaubens, er arbeitet jedoch durch vier Akte mit den feinsten und überzeugendsten Mitteln daraufhin, den Lebenswillen des Gequälten, der zuletzt vor dem Äußersten nicht mehr zurückschreckt, unserem Begreifen nahe zu bringen, und erreicht dieses Ziel vollkommen. — Ob und inwiefern Hauptmann, vielleicht von Longfellows Dichtung beeinflußt wurde, gehört in den zweiten Teil dieser Abhandlung. —



überzeugt und geht an die Arbeit. Vollends war der nun folgende sehr anschauliche und menschliche Fortgang der Handlung bei Hartmann nicht nach Longfellows Geschmack. Der Arme Heinrich steht dicht an der Tür, hinter der das Mädchen getötet werden soll, er hört den Arzt das Messer, zwar „harte muezeclichen“ schleifen, und jetzt endlich regt sich sein Erbarmen. Es heißt:

Nû begunde er suochen unde spehen
Unze daz er durch die want
ein loch gânde vant
und ersach sî durch die schrunden
nacket und gebunden
ir lîp, der was vil minneclich. (Zeile 1233 ff.)

Der Anblick dieser Schönheit erregt von neuem den Zweifel in ihm, ob das Opfer recht sei, und vor allen Dingen, ob es ihn, den Gott zum Tode verurteilt hat, retten könne. Hier faßt er den Entschluß, das Mädchen nicht töten zu lassen Darauf folgt eine heftige Szene zwischen ihm und dem Mädchen, die beide scharf charakterisiert — ihn als fest und entschlossen, krank nach Hause zurückzukehren, obgleich er aller Leute Verachtung ertragen muß, sie in zorniger Empörung, daß er sich nicht durch das Opfer retten lassen will. Diese letzte Szene fällt bei Longfellow weg, wodurch viel verloren geht, was das Verhältnis der beiden Menschen zueinander beleuchten könnte.

Sehen wir uns nun die entsprechende Motivierung in der Goldenen Legende näher an. Auf der, hauptsächlich zu einem anderen Zwecke so ausführlich geschilderten Reise nach Salerno, haben wir Gelegenheit, Prince Henry die schon erwähnten Charakterzüge offenbaren zu sehen. In der gedeckten, mit Todesszenen gemalten Brücke zu Luzern stellt sich entschieden sein Grauen vor dem Tode heraus, und in Monologen zu Straßburg und Genua zeigt er uns seinen Zweifel, sein Hin- und Herschwanken zwischen Lebenssehnsucht und Bangen vor dem Unrecht, das er an Elsie begehen will. Je näher sie Salerno kommen, desto mehr

steigert sich das Widerstreben des Fürsten gegen diese Art seiner Rettung. Angelangt, finden sie Lucifer als Friar Angelo verkleidet. Die graßartige Szene bei Hartmann, in der der Arzt das Mädchen zurückzuschrecken sucht, konnte Longfellow nicht verwerten. Lucifer stellt hier, nur des Scheines wegen, zwei kurze Fragen, denn als Teufel kann er nichts Ernstes gegen das Opfer einwenden. Bei dieser Unterredung, an der er teilnimmt, erklärt Prince Henry, er hätte Elsie nur auf die Probe stellen wollen, und verbietet dem Friar Angelo, das Opfer zu vollbringen; er sagt sogar Elsie sei wahnsinnig und komme nach Salerno, um geheilt zu werden — und dies, obgleich er ein paar Zeilen vorher von Briefen an den Friar gesprochen hatte, in denen die ganze Sache klargelegt worden sei. Trotzdem bleibt Elsie fest und geht mit Lucifer, der den Fürsten zurückstößt, in das Zimmer. Jetzt kommen diesem die Schwere seines Unrechtes und zugleich seine große Liebe zu Elsie voll zum Bewußtsein, und er befiehlt Lucifer, die Tür zu öffnen. Auf dessen Antwort, es sei zu spät, dringt er mit Gewalt ein. Hier hört die Handlung auf. Abgesehen davon, daß die reizende Sinnlichkeit Hartmanns gänzlich wegfällt, finden wir hier noch einen schwachen Versuch, die Motive des Helden zu veredeln. Dieser drückt hier keinen Zweifel an der Wirksamkeit des Opfers aus, wie dies bei Hartmann geschieht. Je sicherer der Glaube an eine Heilung, um so vollkommener ist sein Verzicht; er empfindet, daß er das neue Leben mit Hingabe seines besseren Selbst erkaufen würde. Es ist schwer einzusehen, warum der verkleidete Lucifer als Friar Angelo auftreten muß und nicht dieser selbst. Longfellow hat dieses Verkleidungsmotiv schon vorher einmal verwendet: er läßt nämlich die Eltern Elsie's den Priester um Rat, wegen des Opfers, fragen, anstatt ihre Überzeugung ohne Weiteres aus dem kindlichen Glauben des Mittelalters zu erklären. Lucifer, als Priester verkleidet, rät zu dem Opfer, denn der eigentliche Priester kann den Schritt nicht billigen, wie Lucifer in einem Monologe sagt. Der Dichter scheint hier übersehen

zu haben, daß es mehr im Einklang mit der erwünschten Stimmung der Dichtung wäre, wenn ein Mensch und nicht der Teufel das Opfer als wirkungsvoll und zulässig anerkennen würde. In beiden Fällen scheint kein anderer Grund vorzuliegen, als daß Longfellow Lucifers Charakter auf diese Weise schärfer prägen wollte.

Jeder Dichter bringt nun seine Dichtung weiter auf seine Art zum Schluß, Es ist allgemein bekannt, wie dies bei Hartmann vor sich geht. Der Arme Heinrich wird auf der Rückreise zur Belohnung für seinen Verzicht von Christus geheilt. Seine Freunde und die Eltern des Mädchens gehen ihm drei Tage entgegen, denn die gute Nachricht ist schon zu ihnen gedrungen, und die Begegnung wird rührend geschildert. Der Ritter schenkt dem Bauern das Gut, wodurch dieser zum freien Manne wird. Später ruft er seine Freunde wieder zusammen und eröffnet ihnen seinen Wunsch, das Mädchen zu heiraten. Nach deren Zustimmung werden die Beiden auf der Stelle getraut und leben froh und gottergeben bis zu ihrem Tode.

In der Goldenen Legende sieht es anders aus: es ist bezeichnend für Longfellow, daß er hier die Szene des Wiedersehens vermeidet, wie früher schon die Abschiedsszene. Ob dies bei ihm Kunstprinzip ist, oder ob er sich seines Unvermögens, eine leidenschaftliche Szene überhaupt darzustellen, bewußt war, ist schwer zu sagen. Wir sehen Ursula, Elsie's Mutter, am Spinnrad und erfahren durch ihr Selbtsgespräch, wie einsam es nach Elsie's Fortgehen für sie geworden ist; ihr Mann arbeitet auf dem Felde, aber seine Gedanken sind bei der fernen Tochter, nur die Kinder sind froh und unbekümmert. Ein Bote des Prinzen tritt herein und nach einem, hier schlecht angebrachten, humoristischen Zögern, erzählt er der Mutter, was geschehen ist, nämlich, daß Prince Henry mit Elsie, die nun seine Braut sei, den Rhein hinunterfahre. Hervorzuheben ist, daß der Bote sagt, der Prince sei durch die Berührung der Gebeine des heiligen Mattäus geheilt worden, aber nach seiner Meinung müsse

ein Teil des Wunders dem langen Ritt im Freien zugeschrieben werden. Dieser aufgeklärte Gedanke stört geradezu den Eindruck, den die ganze Legende hervorufen sollte. In der Schlußszene stehen Elsie und Prince Henry auf der Terasse zu Schloß Vautsberg am Rhein, die Hochzeitsgäste sind eben fortgefahren, es ist Abend: die beiden sehen die Dunkelheit sich allmählich auf den Wald niederlassen und den Mond im Osten aufgehen, bis der aufsteigende Nebel sie zwingt, hineinzugehen. Hier kommt Longfellows Talent für Naturschilderung noch einmal zur schönsten Geltung.

Wenn wir gesehen haben, daß Longfellow die feste, schroffe Charakteristik, wie sie bei Hartmann vorhanden ist, dadurch mildert, daß er seinen Charakteren gewisse leidenschaftliche Reden entzieht, so hat er nach der andren Seite hin die Persönlichkeiten auch noch mehr dadurch verwischt, daß er sämtlichen Personen ähnliche Reden in den Mund legt. Die Reden sind nicht den Charakteren gemäß abgestuft; Alle reden zu poetisch und haben oft etwas Weichliches an sich. Die einzelnen Ausführungen sind meistens schön, hätten jedoch ebensogut von einer anderen, als von der betreffenden Person gesagt werden können.

Hiermit ist unser Vergleich der Goldenen Legende mit ihrer Hauptquelle, dem armen Heinrich, beendet. Man wird hoffentlich empfunden haben., daß Longfellows Dichtungen, trotzdem er die Fabel beibehalten hat, durch die Unterbrechung der naturgemäßen Handlung infolge der merkwürdigen Stoffverteilung, durch ihre gesteigerte Sprache, und endlich durch die Auffassung der Charaktere eine andere Art Kunstwerk geworden ist, als ihre Vorlage. Bei diesem Vergleich konntė jedoch Vieles nicht in Betracht gezogen werden, vor Allem nicht einer der Hauptcharaktere, Lucifer, der in der Quelle überhaupt nicht vorkommt. Aber für den Gegenstand unserer Untersuchung, die deutschen Elemente in Longfellow, ist gerade diese Figur von grosser Wichtigkeit und da ihre Berücksichtigung untrennbar von der Frage nach einer Beeinflussung durch Faust ist, können wir jetzt zur Besprechung derselben übergehen.

Wir haben schon gesehen, daß die Goldene Legende als Ganzes eine sehr bunte Zusammenstellung einzelner Episoden ist, die wohl sorgfältig ausgeführt, aber nur locker miteinander verbunden sind. Wenn man sich nach einer Dichtungs-Form umsieht, welcher die Goldene Legende am ähnlichsten ist, liegt der Vergleich mit Goethes Faust, nach dieser Richtung hin, am nächsten. Diese Form, die dem Dichter so viele Freiheiten läßt, mußte Longfellow sehr zusagen. Auf die Ausführung einzelner Episoden verstand er sich, das hat er gerade im vorliegenden Werke zur Genüge bewiesen. Die Kraft jedoch, ein ganzes Werk zu überschauen, zu gunsten der Haupthandlung hier einen Teil hervorzuheben, dort einen Eindruck zu dämpfen oder gar eine Haupthandlung zu schaffen, — diese Kraft ging ihm ab. Er verstand nichts von Spannung und Steigerung. Fast jedes seiner größeren Werke besteht aus einer Anzahl mehr oder weniger geschickt aneinander gereihter Episoden. Er ist von Haus aus Rahmenerzähler gewesen — daher sind ihm auch Outre Mer und The Tales of a Wayside Inn, als Ganzes betrachtet, am besten gelungen. Er hat aber diese Grenzen seiner Begabung nie selbst empfunden und sich immer wieder in Formen versucht, die eine streng durchgeführte Handlung nicht entbehren können. Es ist nun leicht verständlich, wie die Faust-Dichtung einen so veranlagten Dichter verführen konnte, seine Kraft zu überschätzen.

Longfellow war längst mit Faust vertraut — schon der Held seines Romanes, Hyperion, meinte, er habe etwas Faustisches in sich, was allerdings eine Selbsttäuschung war. Der Dichter führt Stellen aus der Goetheschen Dichtung in seinem Tagebuche wiederholt an, und hat auch Vorlesungen über Faust gehalten. Daß ihm von dieser Seite eine Anregung zuteil wurde, ist zweiffellos. Die Goldene Legende ist keineswegs eine Nachahmung, doch muß es jedem Leser sofort auffallen, daß eine Verwandtschaft mit Faust vorhanden ist. Diese Verwandtschaft wollen wir nun näher ins Auge fassen.

Gleich in dem Prolog werden wir durch den Kampf der bösen und guten Mächte um den Turm des Straßburger Doms in das Reich der Phantasie versetzt. Lucifer leitet den Angriff, gibt bestimmte Befehle und flucht den bösen Engeln weil sie vor dem Läuten der geweihten Glocken und den heiligen Wächtern zurückweichen:

Baffled! Baffled!
Inefficient,
Craven spirits! (W. V, S. 141).

Man denkt unwillkürlich an die Szene, wo Mephistopheles den Kampf um Fausts Seele leitet.

In der nächsten Szene heißt es: „A chamber in a tower. Prince Henry, sitting aloue, ill and restless. Midnight" Worte, die natürlich an die bekannte Szene im Faust erinnern. Dann folgt ein Monolog, in dem Prince Henry als verlassener einsamer Mensch sich nach Jugend und Jugendfreunden zurücksehnt. Er ist höchstens dreißig Jahre alt, aber eine teils körperliche, teils geistige Krankheit hat ihm die Lust am Leben geraubt. Der Ton seines Selbstgespräches ist poetisch-melancholisch, nicht leidenschaftlich wie der Fausts Der Ausruf, daß er lieber sterben möchte, als ein solches Leben weiter ertragen, endet den Monolog. Darauf erscheint in einem flammenden Blitz Lucifer als fahrender Arzt, wie auf Fausts Ausruf: „O, gibt es Geister in der Luft", Mephistopheles, freilich in anderer Form, erscheint. Übrigens erinnert die Art, wie Lucifer hier eingeführt wird, an die Erscheinung des Erdgeistes. Lucifer zeigt sofort eine gewisse mephistophelische Schlagfertigkeit, ein Streben nach Paradoxen. Er sagt auf Prince Henrys Frage, was er wünsche:

„Nothing or everything, as it pleases
Your Highness —" (W. V, S. 144.)

oder er will den Fürsten heilen:

„By showing conclusively and clearly
That death is a stupid blunder merely." (ibid.)

Auf diesen Vorschlag gibt ihm der Fürst die ironische Antwort:

„For this you came!

Ah, how can I ever hope to requite
This honor from one so erudite?

Ein ironischer Zug ist in seinem Charakter nachher nicht wieder zu finden, und dies ist die einzige Situation, die auf ein Faustähnliches Verhältnis der beiden zueinander hindeutet. Übrigens weiß Prince Henry nicht, daß Lucifer der Teufel ist, und sie stehen in dem ganzen Werke einander nie auf beiden Seiten bewußt gegenüber, denn Lucifer erscheint dem Helden stets in einer anderen Gestalt, ohne daß dieser den Betrug einmal bemerkt hätte (cf. auch Katz II).

Prince Henry wird in dieser Szene als ein Student der Magie bezeichnet. So viel man aus seinen sehr unklaren Äußerungen entnehmen kann, will er auch wie Faust auf diese Weise die Natur „fassen".

„I am a reader of your books,
A lover of that mystic lore!
With such a piercing glance it looks
Into great Natures open eye,
And sees within it trembling lie
The portrait of the Deity!
And yet alas! with all my pains,
The secret and the mystery
Have baffled and eluded me,
Unseen the grand result remains!" (W. V, S. 14.8)

Freilich scheint, einige Seiten nachher (S. 155), dieser Drang nach Erkenntnis dadurch motiviert zu sein, daß er seine Krankheit damit zu überwinden glaubt. Aber ein philosophischer Zug, ein Streben, das große Geheimnis zu enträtseln, ist an ihm nicht zu leugnen. Um das gleich vorweg zu nehmen, vergleiche man seine Worte am Meer zu Genua:

„Above the darksome sea of death
Looms the great life that is to be,
A land of cloud and mystery." (W. V, S. 266.)

Er beklagt auch, daß er seinen Glauben verloren habe. Es sei jedoch gesagt, daß diese Neigung in seinem Charakter nicht konsequent durchgeführt wird — man muß die Stellen, die darauf hinweisen, vereinzelt suchen.

Lucifer erklärt ferner, um auf die erste Szene zurückzukommen, er habe die Quintessence des Lebens gefunden, und zeigt eine kleine Flasche mit reinem Alkohol gefüllt. Seine Absicht ist offenbar, den Fürsten zum Selbstmord zu veranlassen, was er später noch einmal versucht. Prince Henry hält die Flasche gegen das Licht und sieht mit Entzücken die kleinen Wellen glänzen und zittern — eine ähnliche Situation wie im Faust. Bevor er trinkt sagt er:

Headlong into the mysteries
Of life and death I boldly leap,
Nor fear the fateful currents sweep,
Nor what in ambush lurks below!
For death is better than disease! (W. V, S. 150.)

Worte, die zeigen. daß er von dem Tranke eher den Tod als das Leben erwartet. Als er ihn, auf diese Gefahr hin, trotzdem trinken will, ruft ihm eine Engelsstimme zu:

„Woe! woe! eternal woe!
— — — — — —
This fearful curse
Shakes the great universe!"

Man denkt sofort an Fausts Rettung durch die Stimmen des Chors oder die Worte der Geister, die seinem gewaltigen Fluche folgen:

„Weh! Weh!
Du hast sie zerstört,
Die schöne Welt."

Trotz der Bühnenanweisung muß man sich die Engelsstimme in der Goldenen Legende hier, wie auch sonst, nur als eine innere Stimme denken, denn Prince Henry nimmt keine Notiz davon, außer daß er sagt:

„O thou voice within my breast!
Why entreat me, why upbraid me,
When . . . . the flattering hopes of youth
Have all deceived me and betrayed me?
Give me, give me rest, oh, rest! (W. V, S. 152)

Etwa wie Faust beklagt, daß die Stimmen ihn von dem Selbstmord abgehalten haben.

Außer dieser Eingangsszene und dem Charakter Lucifers, den wir zunächst besprechen werden, finden sich sonst nur vereinzelte Anklänge an Faust. Ich möchte auf eine Situation hinweisen, wo Prince Henry zwischen Elsie als gutem und Lucifer als bösem Engel steht, gerade wie Faust zwischen Mephisto und Gretchen am Ende des ersten Teiles. Es handelt sich wieder um eine Versuchung zum Selbstmord von seiten Lucifers und die unbewußte Warnung davor von seiten Elsies. Man hat auch mit einigem Recht auf das mitternächtliche Gaudiolum der Mönche hingewiesen, wo Lucifer als unheilstiftender Mönch auftritt, etwa wie Mephisto in der Auerbachskeller-Szene. Ein näherer Vergleich ergibt aber keine besondere Verwandtschaft zwischen beiden Episoden. (§)

Die tiefste Nachwirkung der Faustdichtung in der Goldenen Legende muß man ohne Zweifel in dem Charakter Lucifers suchen, der jedenfalls in der Hauptsache konsequent durchgeführt wird. Von Anfang bis Ende erscheint er als vernichtender Geist. Gleich in der ersten Szene sehen wir ihn bei seiner Zerstörungsarbeit. Er versucht zum Selbstmord, verleitet die Mönche zur Ausgelassenheit, oder flucht einer ganzen Stadt, an der er nachts vorüberfliegt. Über den Verlust der Seele Elsies tröstet er sich damit, daß er Prince Henrys desto sicherer ist. Er erscheint häufig als Gewitter wie am Ende der Dichtung, hat also einen Miltonschen Zug bekommen, der ihn anderseits scharf von Mephistopheles unterscheidet. Er hat auch Humor, ist aber nicht ein solcher Schalk wie Mephisto, und zugleich ist er boshafter als dieser. Der Grund, warum Goethe seinen Teufel als Schalk darstellt, war für Longfellow nicht vorhanden, denn Lucifer kommt nicht in steten Konflikt mit einem idealistischen Menschen, hat also verhältnismäßig selten das Gute mißzuverstehen und herunterzuziehen. Lucifer ist der pflichtmäßigere Teufel, Mephisto hat auch selbst seinen Spaß dabei. Obgleich er es von sich selbst nicht sagt, ist Lucifer doch ein Geist, der

---

§ Anhang S. 77.

„stets das Böse will und stets das Gute schafft". Der gute Engel sagt von ihm in dem Epilog:

„He, too, is God's minister,
And labors for some good
By us not understood!" (W. V, S. 292.)

Lucifer ist auch Pessimist — er kennt und verspottet das menschliche Treiben, und glaubt nicht an die Besserung der Menschen. Seine Worte erinnern nicht selten an Mephistopheles Ausspruch im Himmel: „Nein, Herr! ich find' es dort, wie immer, herzlich schlecht". Besonders ist in diesem Zusammenhange an die Szene zu denken, wo Lucifer sich in den verlassenen Beichtstuhl setzt uud Betrachtungen über die verschiedenen Sünden anstellt, die hier gebeichtet werden. Er wundert sich, wie der Priester Tag für Tag hier sitzen kann und doch seinen Glauben an die Menschen behalten:

„And still keep any faith whatever
In human virtue! Never! never!" (W. V, S. 182.)

Wie Mephisto die Schulgelehrsamkeit der Menschen verspottet, lacht Lucifer übsr die Streitfrage in Salerno. Beide verhöhnen die Menschen wegen des Mißbrauchs dessen, was sie ihre Vernunft nennen:

Ein wenig besser würd' er leben
Hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben,
Er nennt's Vernunft und braucht's allein
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.

So sagt auch Lucifer:

So long as the boastful human mind
Consents in such mills as this to grind
I sit very firmly upon my throne!
Of a truth it almost makes me laugh,
To see men leaving the golden grain
To gather in piles the pitiful chaff. W. V. S. 277).

Wie im Faust stellt sich einigemal ein humoristisches Verhältnis heraus, wenn Jemand zu dem Teufel von dem Teufel spricht. Der Kaiser sagt z. B. (l. 5005) „Ich . . .

will . . . Dich, wenn du lügst, zur Hölle senden!" Darauf Mephisto: „Den Weg dahin wüßt' allenfalls zu finden. Ein Mönch sagt zu Lucifer:

As St. Dunstan of old,
We are told,
Once caught the Devil by the nose!" (W. V, S. 244.)

worauf dieser antwortet:

„Ha! Ha! that story is very clever,
But has no foundation whatsoever."

Und als er in Salerno die Streitfrage:

„When, where, and wherefore Lucifer fell,
And whether he now is chained in Hell?"

liest, bemerkt er:

„I think I can answer that question well." (ibid 277.)

Wie Mephisto, in Hundegestalt, unruhig wird, wenn Faust von Gottes Liebe redet, so fühlt sich Lucifer in Elsies Nähe bedrückt, er wittert schon von fern die reine Luft der Unschuld, des unerschütterlichen Glaubens. Er muß von Elsie gestehen wie Mephisto von Gretchen: „Über die hab' ich keine Gewalt!" Die beiden Teufel verrechnen sich auch vollkommen in dem Helden; jeder denkt, der Sieg ist ihm gewiß, jeder unterschätzt den Mann, wie er die Menschheit unterschätzt. Lucifer sagt von Prince Henry:

„I know his nature, and I know
That of all who in my ministry
Wander the great earth to and fro,
And on my errands come and go,
The safest and subtlest are such as he." (ibid 278.)

Ich habe nun hiermit in der Hauptsache die Beziehungen, die ich zwischen Faust und der Goldenen Legende finden konnte, nachgewiesen. Doch möchte ich noch die Vermutung aufstellen, daß Goethe auf Longfellows Dichtkunst in dieser Dichtung einen nicht unbedeutenden Einfluß ausgeübt hat. Longfellow besaß ein sehr feines Gefühl für Rhytmus, dem er sich ruhig überlassen konnte, ohne sich irgendwie sklavisch

an Regeln zu binden. Diese rhythmische Sicherheit, die zugleich Freiheit ist, findet ihren Ausdruck, wie ich glaube, in der Goldenen Legende in der Nachbildung der Knittelverse. Longfellow hat hier hauptsächlich den viertaktigen Jambus angewandt, den er sehr frei behandelt hat, und der oft an geeigneten Stellen in Knittelverse übergleitet, deren Eigenart er wohl zu erreichen wußte, wie in folgenden Zeilen z. B. zu hören ist: (§)

Prince Henry

Can you bring
The dead to life?

Lucifer

Yes; very nearly.
And, what is a wiser and better thing,
Can keep the living from ever needing
Such an unnatural, strange proceeding,
By showing conclusively and clearly
That death is a stupid blunder merely,
And not a necessity of our lives.
My being here is accidental;
The storm, that against your casement drives,
In the little village below waylaid me.
And there I heard, with a secret delight,
Of your maladies physical and mental,
Which neither astonished nor dismayed me.
And I hastened hither, though late in the night" — usw.
W. V, S. 144—145.)

Außerdem wird die überaus reiche und komplizierte Verskunst, die Longfellow hier an den Tag legt, ihre Anregung in der Goethe-Lektüre gefunden haben. Für die Verse in freien Rhytmus jedoch, die man in der Goldenen Legende findet, kommt nicht nur seine Kenntnis der deutschen freien Rhythmen in Betracht, sondern auch seine eigene Übersetzung aus dem Angelsächsischen.

---

§ cf. weiter in diesem Zusammenhange besonders S. 200 - 201.

Am Ende unserer Untersuchung können wir die Resultate kurz zusammenfassen. Die deutschen Elemente in Longfellows Werken, die wir gefunden haben, sind teils äußerliche, teils innerliche. Äußerlich sind vor allem solche, die aus den verschiedensten deutschen Quellen einfach herübergenommen und von dem Dichter geschickt oder ungeschickt, aber immer in einer für ihn typischen Weise, verwertet sind. Zu diesen muß man auch die Anleihen aus Hartmann von der Aue rechnen, denn wenn Longfellow die bereits geformte Fabel aufnahm hat er sie doch durch seine Sprache und Auffassung der Charaktere so völlig mit seinem Geist gestempelt, daß der eigenartige Eindruck verloren gegangen ist, den sie in Hartmanns Ausführung macht. Von künstlerischer Beeinflussung kann von dieser Seite also kaum die Rede sein. Innerliche Elemente dagegen sind die, welche die künstlerische Form der Dichtung beeinflußt haben, ob sie sich nun in der Auffassung der Charaktere oder in der Technik ausdrücken. Hierher gehören namentlich die Einwirkungen, die dem Faust zugeschrieben wurden. Der Versuch aber, die Fabel des Armen Heinrich mit der Form Faust's zu verbinden, bedingt einen inneren Widerspruch, der von vornherein eine organische Dichtung unmöglich macht und sich am klarsten in der Hauptfigur ausprägt, die vergeblich danach strebt, einen naiven und einen aufgeklärten, einen gläubigen und einen zweifelnden Menschen in sich zu vereinigen.

Es ist uns weiter klar geworden, daß dieses Werk, trotz der mannigfachen deutschen Elemente, doch auf Schritt und Tritt Longfellows Eigenart zeigt. Die wenig scharfe und konsequente Charakteristik, das Fehlen einer zusammenraffenden Gestaltungskraft, das zu starke Hervortreten der Episoden, das Heranziehen fremder unorganischer Elemente — sind ebenso bezeichnend für Longfellow, wie die glänzende Schilderung einzelner Episoden, die bewunderungswürdige Naturbeschretbung, die echt lyrischen Gedichte und die kunstvollen, rhytmischen Wirkungen. Wenn man die Goldene Legende, wie es gewöhnlich geschieht, als das

beste Beispiel für das spezifisch Deutsche bei Longfellow bezeichnet, kann man mit ebensoviel Recht die typische Eigenart Longfellows am besten in ihr finden. Wer Longfellows sämtliche Schriften in Betracht zieht, findet nicht so sehr deutsche Elemente in der Goldenen Legende, spanische Elemente in The Spanish Student, italienische Elemente in Michel Angelo, als Longfellows Eigenart in ihnen allen, denn das Fremdartige ist eben, zum großen Teile, das Eigenartige an ihm.

Schlußwort.

Longfellows ausgedehnte Belesenheit in fast allen Literaturen setzt für die völlige Erschöpfung dieses Themas weit größere Kenntnisse voraus als ich besitze. Er hat zwar eigene Töne gefunden, die in dieser Besprechung wenig berücksichtigt werden konnten, aber sein Geist war so empfänglich, daß man bald Dickens, bald Sterne (in Outre-Mer), bald Jean Paul, bald einen anderen aus seinen Schriften zu vernehmen glaubt. Eine Untersuchung der romanischen Elemente in Longfellows Werken würde ohne Zweifel ebensoviel Resultate ergeben wie die vorliegende. Er hat viel mehr aufgenommen als er verarbeiten konnte -- die Werke, in denen das fremde, d. h. ausländische Element weniger zum Ausdruck kommt, sind seine besten. Streng genommen ist unter „fremden" Elementen alles zu verstehen, was das Kunstwerk als solches stört: „ausländisch" ist nicht notwendig immer in diesem Sinne fremd; es ist dies aber im allgemeinen tatsächlich bei Longfellow, weil er das Fernstehende leider nur zu oft einfach als wertvoll aufgenommen hat, ohne sich viel um die künstlerische Verwertung zu bemühen.

Die Deutschen, die Longfellow am meisten, und nicht immer zu seinem Vorteile, beeinflußt haben, sind Goethe, Jean Paul und in dritter Linie Uhland. Die Werke der Romantiker haben auch auf ihn gewirkt, aber ihr Einfluß läßt sich kaum im einzelnen genau bestimmen.

Eine eingehende Besprechung von Longfellows Übersetzungen aus dem Deutschen, wie auch die der Frage, inwieweit sein Übersetzungstrieb überhaupt deutscher Anregung zuzuschreiben und schließlich eine Betrachtung über seine Stellung zu deutschem Leben im allgemeinen, möchte ich für den II. Teil dieser Untersuchung vorbehalten, der übrigens nicht sehr umfangreich ausfallen wird.

Anhang.

1) Kratz geht vielleicht zu weit, wenn er von dieser Periode sagt: „Alles, was wir finden können, ist ein kurzes Citat aus Göthes Faust, in einem Briefe an Greene. (Kratz, I, S. 3), oder wenn er (S. 10) Longfellows Autorschaft der Übersetzung Song of the Rhine bezweifelt, weil „der Dichter in dieser Zeit noch nicht das geringste Interesse für deutsche Sprache und Literatur verriet“. Spuren deutscher Lektüre lassen sich dann und wann schon in Outre-Mer finden. Seite 91—92 wird eine Stelle aus Schlegels „Vorlesungen über die schöne Lit.“ angeführt (cf. D. Lit. Denkm. 19, S. 40); Seite 176 findet sich eine Reminiscenz aus Werther; Seite 227, 231 aus Faust; vgl. weiter S. 112. Auch sonst gibt es noch vereinzelte Sätze, die aus deutschen Quellen geschöpft sind. Bezeichnend ist schon eine Reminiscenz aus Jean Paul, den Longfellow hier „the great German Moralist“ nennt, (S. 150). Die Stelle ist mir nicht bei der Lektüre Jean Pauls aufgefallen, sondern bei Nerlich S. 512. (Jean Paul. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1889). Was Longfellows Autorschaft der Übersetzung, Song of the Rhine betrifft, so erscheint sie mir unzweifelhaft. Die Übersetzung erschien in The Blank Book of a Country Schoolmaster, worin es (Prose Works I, S. 420) heißt: There is a German song and a fine one, too, upon this theme. I once translated it into our vernacular tongue; and thus runs this 'Song of the Rhine!' Die Übersetzung folgt. Auf wen dieses „I“ beziehen, wenn nicht auf den Schoolmaster, d. h. auf Longfellow selbst?

2) Baumgartner ist zu seiner Annahme, daß Longfellow dem Katholizismus gehuldigt hätte, nicht berechtigt; (cf. Baumgartner, Einleitung S. 3 u. s. f.). Vgl. hierüber auch Englische Studien 13, 1889; und Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 101, München 1888; endlich Paetsch „H. W. Longfellow und seine Stellung u. s. w." Longfellow hat seine Stellung zum Katholizismus an folgenden Stellen in seinen Werken klar genug bekannt: Outre-Mer, bes. das Kapitel über The Devotional Poetry of Spain; weiter Prose Wks. II, 354; Poet. Wks. IV, 110; III, 290 ff.

3) Longfellow hat hier wohl mehr seinen Lesern einen Blick in die deutsche spekulative Philosophie tun lassen wollen, als daß er selbst besonders Interesse oder Verständnis dafür gehabt hätte. Er verhielt sich dieser Philosophie gegenüber sogar ablehnend (cf. Hyperion S. 110).

4) Für die Behauptung, daß die unglückliche Liebesepisode in Hyperion Longfellow's eigene Erfahrung war, gibt es keinen positiven Anhalt, so viel ich finden kann. Vgl. Magazin für Lit. des Auslandes 1846, Nr. 56, S. 225; und Kreyenberg in Herrigs Archiv, 41.

5) In Übereinstimmung mit meinem ganzen Plan werde ich wenig Wert auf „Reminiscenzen" legen. Ich verweise auf die zitierten Aufsätze, wo man „Reminiscenzen" von jedem Grade der Wahrscheinlichkeit bis zur Unmöglichkeit finden kann. Kratz bringt die beste Zusammenstellung, die ich kenne. In dieser ganzen Frage muß man viel vorsichtiger sein, als es bis jetzt der Fall gewesen ist. Longfellow selbst hat zwei merkwürdige Stellen angegeben, wo er fast genau dasselbe gesagt hat, wie andere Dichter, ohne daß er deren Worte gelesen hatte. (Vgl. II, 66; Poet. Wks. I, 207). Ein ebenso merkwürdiges Beispiel ist mir aufgefallen: in den Flegeljahren (D. N. L. 134). S. 173 heißt es: . . . und er das gesenkte, schwarze Zauberauge nahe sah, das nur Jüdinnen so schön kaben, aber nicht so still, ein sanft strömender Mond, kein zückender Stern" etc. Longfellow sagt bei der Beschreibung seiner Heldin (Hyperion S. 164): „I dislike an

eye that twinkles like a star. Those only are beautiful, which . . . . have a steady light".

Auch muß man es, glaube ich, ablehnen, wenn Kratz folgende Verse in Beziehung zu einander bringt:

„Let us then be up and doing,
With a heart for any fate,
Still achieving, still pursuing
Learn to labor and to wait."

Tages Arbeit! Abends Gäste!
Saure Wochen! Frohe Feste!
Sei dein künftig Zauberwort.

Wenn man Longfellow nicht jede Gestaltungskraft absprechen will, so ist es viel natürlicher, die angeführte Stelle als notwendig aus der Situation herausgewachsen zu betrachten, als eine Reminiscenz anzunehmen an irgend eine Stelle bei Goethe, von der uns jeder Beweis, daß Longfellow sich besonders für sie interessiert hätte, fehlt.

Weiter sagt Kratz: Maria Stuart scheint in zwei Stellen nachgeahmt zu sein: Prelude;

And gaze into the summer sky,
Where the sailing clouds went by,
Like ships upon the sea.

Maria Stuart:

Eilende Wolken, Segler der Lüfte,
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte.

Eine Einwirkung vermag ich hier ebensowenig anzunehmen, wie eine vom Tell auf The Spanish Student, vom Tell, von Wallensteins Lager oder von des Sängers Fluch auf John Endicott. (Vgl. Kratz II).

Als letztes Beispiel solcher willkürlicher Annahmen führe ich folgendes an (cf. R. Faust in der Zeitschrift für den d. Unterricht 7, 685):

Das kleine Gedicht, The Arrow and the Song, das auch in manche Schulbücher übergegangen ist, hat in (?) uns immer den Eindruck gemacht, als ob es gleichfalls auf Verse

eines deutschen Dichters zurückzuführen sei, nur wußten wir lange nicht, auf welche. Jetzt glauben wir die — allerdings sehr frei benutzte — Vorlage in einem von Goethes Reimsprüchen zu erkennen, der da lautet:

„Hat man das Gute dir erwidert?"
Mein Pfeil flog ab, sehr schön befiedert.
Der ganze Himmel stand ihm offen.
Er hat wohl irgendwo getroffen."

Allerdings! (vgl. dagegen II, 25)

Kratz bemerkt (Seite 22, II): „Allen diesen Spuren nachzugehen dürfte unmöglich sein" — ich möchte hinzufügen „— und ebenso zwecklos". Alle „Reminiscenzen", die man Longfellow nachzuweisen versucht hat, wird seinem Gesamtschaffen gegenüber so verschwindend wenig, das sie Kratz, meiner Ansicht nach, kein Recht zu den Worten geben, mit denen er sein Programm schließt:

„Es finden sich aber immer noch allzuviel der Fälle, die den modernen Begriffen von geistigem Eigentum nicht mehr entsprechen."

Mir scheint, daß man bei dieser Untersuchung in engeren Grenzen bleiben muß — z. B. Anklänge an frühere Übersetzungen nachweisen, wie etwa im Folgenden: das Motto, das Longfellow zuerst für Outre-Mer gewählt hatte, war die Übersetzung der Worte, „Wer nie sein Brot in Thränen aß" u. s. w., in seinem Gedicht The Goblet of Life lautet die achte Strophe:

And he who has not learned to know
How false its sparkling bubbles show,
How bitter are the drops of woe,
With which its brim may overflow,
He has not learned to live.

Hier findet sich das, was ich als „Reminiscenz" bezeichnen möchte.

6.) n diesem Gedicht kommen die Worte, „Art is long and time is fleeting" vor, die man allgemein als Goethe-Reminiscenz bezeichnet (cf. u. a. I, S. 281.) Es ist aber be-

merkenswert, das Longfellow diesen Spruch schon lange vorher in Outre-Mer (1835) gebracht hatte, jedoch ohne Quellenhinweis. In der Cambridge Edition schreibt er (Prose Wks. I, 235): „Life is short and art is long, says Hippocrates." Longfellow, der sich oft gegen den Vorwurf des Plagiats wehren mußte, hat diese Worte wohl absichtlich beigefügt, um zu zeigen, daß er die Idee als Gemeingut und nicht als Entlehnung aus Goethe betrachtet haben wollte.

7.) Dieser Vergleich scheint allgemeinen Anstoß erregt zu haben: vgl. Kratz II, S. 16; auch Magazin für Lit. des Auslandes 1855, No. 50, wo es heißt: „Letzteres Kompliment ließe sich bei uns keine Kuhmagd gefallen, obwohl es ganz homerisch ist." Auch Andere hatten daran auszusetzen. Es ist nun richtig, daß die Wirkung eines Vergleiches mehr von der subjektiven Meinung der Leser, als von der objektiven Wahrheit abhängt und von diesem Standpunkt aus ist der betreffende Vergleich sehr gewagt, wie eben der häufige Anstoss genügend hinweißt. Der Dichter hat jedoch die Beobachtung auf seiner Seite, wie Jedermann weiß, der überhaupt weiß, wie „sweet . . . . . the breath of the kine, that feed in the meadow" ist. Ihr Atem ist wahrlich nicht weniger angenehm zu riechen, als frische Alpenmilch. Jedoch bleibt, wie gesagt, besonders für Gelehrte dieser Vergleich fraglich, da von ihnen kein Dichter annehmen sollte, daß sie jemals „the breath of the kine etc." gerochen haben. Vielleicht gerade eine Kuhmagd wäre anderer Meinung darüber.

8.) Longfellows Werk hat nur den Namen mit der alten legende aurea gemeinsam. Knortz scheint dies missverstanden zu haben. Vgl. SS. 56, 69. Er bezieht die von Longfellow angeführten Worte Edward Leighs auf den Armen Heinrich. Diese Erzählung hat, so viel ich finden kann, Nichts mit der legenda aurea zu tun.

9.) Folgende Worte, „Liebeslieder werden in beiden Fällen zurückgewiesen", mit denen Kratz (II, 15) eine besondere Verwandtschaft dieser Szene mit der in Auerbach's

Keller beweisen will, sind mir unverständlich, denn die Stelle, die er zum Beleg anführt,

None of your pale-faced girls for me:
None of your damsels of high degree,

haben Nichts mit einem Liebeslied zu tun, sondern beziehen sich einfach auf die vorausgegangene Beschreibung Elsie's.

Inhalt.

Literatur.

Life of Henry Wordsworth Longfellow, with Extracts from his Journals and Correspondence, edited by Samuel Longfellow. 3 Vols. The Riverside Press, Cambridge 1891. Citirt I, II, III.

Riverside Edition: The Poetical Works of Henry Wordsworth Longfellow, in six Volumes. Citirt Poet. Works. (Boston and New York o. J.)

The Prose Works of Henry Wordsworth Longfellow two Vol. Citirt Prose Wks. (Boston and New York 1899)

J. P. Worden: Über Langfellows Beziehung zur deutschen Literatur. Diss. Halle 1900 Citirt Worden. Abgesehen von einer Besprechung Evangelines, ohne Wert.

Kratz: Das deutsche Element in den Werken H. W. Longfellows. Programm, Wasserburg I 1901, II 1902. Bringt eine Besprechung der Übersetzungen (am Ende d. I. Teils) Auch sonst einiges Neue. (Vergriffen).

Thiergen: Longfellow und seine Beziehungen zur deutschen Literatur. (Zeitschrift für deutschen Unterricht, II, 1892) Ziemlich oberflächlich.

Kreyenberg: Longfellow, ein deutscher Dichter. Herrigs Archiv, 41, 1867. Ganz kritiklos.

Münzner: Die Quellen zu Longfellows „Golden Legend“ (Festschrift d. 44. Vers. d. Philol. Dresden, 1897) Ausgezeichnet.

Longfellow's Golden Legend: Blackwood's Mag. Feb. 1852. (Keine Rücksicht auf den Armen Heinrich.

Comparison of Faust and the Golden Legend: Fraser's Magaz. April 1853 (Keine Rüchsicht auf den Armen Heinrich.)

Mailáth: Altdeutsche Gedichte, Stuttgart 1819. (Longfellows Vorlage für die Goldene Legende) Citirt: Mailáth.

Marbach: Volksbücher 32. (Enthält eine Bearbeitung des Armen Heinrich, von Longfellow erwähnt) citirt: Marbach.

Der Arme Heinrich: Wackernagel-Toischer.

Sieper: Studien zu Longfellows *Evangeline*. (D. neueren Spr. IX 1907) Bringt außer einer eingehenden Quellenuntersuchung, eine Besprechung der verschiedenen Übersetzungen der Evangeline in's Deutsche.

Baumgartner: Longfellow's Dichtungen, ein lit. Zeitbild auf dem Geistesleben Nordam. Stimmen aus Maria Loach. Ergänzungsband 2. Für eine Recension dieser Schrift vgl. Eng. Stud. 13, 1889.

Paetsch: H. W. Longfellow u. seine Stellung in der Nordam. Lit. Programm des städtischen Realgymnasiums zu Perleberg, 1883.

Knortz: Longfellow: eine Lit. hist. Studie, Hamburg 1879. (gut.)

Mag. für die Lit. d. Auslandes: 1840 (S. 184); 1846 (No. 56); 1841 (S. 416); 1849, N. 149; 1855. (vgl. S. 198 ff — Kritiklos.) No. 56, 1846 bringt eine Recension des *Hyperion*, die nicht ganz gerecht ist; No. 149, (1849) erwähnt *Hyperion* im Zusammenhang mit *Sternbald*; Longfellow wird da scharf kritisiert.

Stöckle: H. W. Longfellow, der Uhland Nord Amerika's Eine Lit. Parallele, (Rhein. Bl. für Erz. u. Unterricht 1897). Diese Schrift habe ich nicht gelesen.

Auf die übrigen von mir benutzten Quellen habe ich an den geeigneten Stellen in der Abhandlung klar genug hingewiesen.

D. N. L. = Spemanns deutsche Nat. Literatur.

Vita.

Ich, Thomas Moody Campbell, wurde am 10. Oktober 1879 zu Gatesville, North Carolina, in den Vereinigten Staaten geboren. Mein Vater ist Methodisten-Prediger in Virginia und mußte der Vorschrift dieser Sekte, alle vier Jahre seine Heimat zu wechseln, entsprechen, sodaß ich meine erste Schulbildung an sehr verschiedenen Völksschulen erhielt.

In meinem 16. Lebensjahre bezog ich die Randolph Macon Academy zu Bedford, Virginia und nach 1$^1/_2$ Jahren das Randolph Macon College, Ashland, Virginia, wo ich mir im Jahre 1900 den Grad „Magister Artium" erwarb. Nachdem ich zwei Jahre an der Randolph Macon Academy als Lehrer angestellt war, kam ich nach Richmond, Virginia, wo ich ein Jahr als „Principal" der Fairmount High School lehrte. Im Sommer 1993 siedelte ich nach Deutschland über und wurde im Herbst an der Leipziger Universität immatrikuliert. In Leipzig blieb ich sechs Semester und habe Vorlesungen der Herren Professoren Köster, Sievers, Witkowski, Birch-Hirschfeld, Heinze und Wundt gehört. Diesen Herren fühle ich mich zu großem Danke verpflichtet, vor allem Herrn Professor Köster, der mich stets mit freundlichem Rat unterstützt hat.



